Die Vierte Wand

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.



Ausgabe 008

ISSN (online) 2366-7176 / ISSN (print) 2366-7184

Editorial

„***Was dahinter steckt***“ - ist abermals das Motto der nunmehr 3.Ausgabe seit der Neuauflage. Eine Layoutüberarbeitung hat den Umfang nur oberflächlich betrachtet reduziert. De facto ist das vorliegende Heft umfangreicher denn je.
Der Anteil der TheaterTechnik wächst erheblich. Es tut sich etwas in diesem Bereich, nicht zuletzt dank der Kollegen von der *AG Historische TheaterTechnik der DTHG*. Es wird wertvolle GrundlagenArbeit geleistet, die jedoch in Folge in einen unmittelbaren Zusammenhang mit den szenischen Resultaten gebracht werden muss. Das MITEINANDER der einzelnen Sparten, mindestens der TheaterWissenschaft und TheaterTechnik, welches uns als Verein so sehr am Herzen liegt wird hiermit behutsam vorbereitet.

Der Kontakt ins Ausland ist weiterhin sehr fruchtbar und inspirierend. So sind wir dieses Jahr zum zweiten Mal auf der zweijährlichen SIBMAS-Konferenz vertreten. Erstmalig mit einem eigenen Vortrag im regulären Programm. Auch hier das Motto: ***„Being successful together“***. Die generelle Offenheit, der starke Wunsch sich auszutauschen und zu teilen ist immer wieder inspirierend. Schließlich geht es um eine Leidenschaft, die wir - hoffentlich - alle teilen. Nicht nur die Mitglieder der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“, sondern alle Menschen, die aktiv auf und hinter den Bühnen, aber eben auch in der Wissenschaft arbeiten.

Die Erforschung und Bewahrung dessen was war und daraus resultierend auch dessen, was ist - vor allem aber das Verständnis dafür, wieso etwas so war, wie es eben war - ist enorm spannend zu untersuchen und herauszufinden. Das Verständnis für die Funktion von Technik hilft dabei ganz maßgeblich, da die Szenografie darauf aufbaut und von technischen Entwicklungen geprägt wird. So wie umgekehrt auch die technische Lösungen aufgrund szenischer Anforderungen und künstlerischer Wünsche überhaupt erst entwickelt werden. Beides bedingt und beeinflust sich gegenseitig und doch wird diese Symbiose augenscheinlich nirgends öffentlich untersucht und präsentiert.
Dabei kann gerade in Berlin z.B. auch die Beuth-Hochschule für Technik mit ihrem einzigartigen Studiengang Theater- und Veranstaltungstechnik hier einen gewichtigen Beitrag leisten. Eine Zusammenarbeit könnte in einem halb-öffentlichen Versuchslabor bestehen, welches sowohl die historische als auch aktuelle Technik erforscht, erprobt und weiterentwickelt. Und eben auch nicht nur isoliert für die Studierenden, sondern in gemeinsamen Workshops mit Szenografen und Regisseuren.

Unsere Publikation setzt die Bemühungen des Vereins fort das Bewußtsein für die Notwendigkeit eines TheaterMuseums zu schaffen und auszubauen, Material zu sammeln und Grenzen zu überschreiten, die durch fokussierte kommerzielle Fachpublikationen zwangsläufig gezogen werden müssen. Wobei die „*Bühnentechnische Rundschau*“ immer weiter gefaßte Themen behandelt und so eine Offenheit seitens der Bereiche Technik und Architektur signalisiert werden.
Natürlich sind wir bei unserem Unterfangen nicht nur von der finanzielle Unterstützung durch Sponsoren, sondern insbesondere vom Engagement und der Leidenschaft unserer Autoren abhängig, die sich abermals ohne Honorar bereit erklärt haben diese Seiten zu füllen. Hierfür sei allen Beteiligten ganz herzlich gedankt!

DIE VIERTE WAND möchte eine publizierte Diskussionsplatform sein, in der Gedanken und Ideen, Visionen wie Realitäten gesammelt werden, die den Weg zu einem TheaterMuseum anderer Machart ebnen und die bunte Vielfalt dieser faszinierenden Welt zeigen.

Herzliche Grüsse, Ihr



(Vorsitzender)

Die Vierte Wand

Organ der *Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*

Ausgabe 008, April 2018

Vorsitzender: Dr. Stefan Gräbener (Hrsg.)
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Siegfried Paul
stellvertretender Vorsitzender: Prof. Stephan Rolfes
Schriftführerin: Daniela Schaudinn
Schatzmeister: Gerhard Döring

Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.
c/o Gräbener
Zwinglistrasse.27
D-10555 Berlin

kontakt @Initiative-TheaterMuseum.de
www.Initiative-TheaterMuseum.de
www.facebook.com/initiative.theatermuseum.berlin
https://instagram.com/itheamberlin
https://issuu.com/itheam

Bankverbindung:
Initiative TheaterMuseum e.V.
Berliner Volksbank
IBAN DE35 100 900 00 2447 9950 02
BIC BEVODEBB

Amtsgericht Berlin-Charlottenburg 14711 Nz. (1994)
SteuerNr.: 27/668/59047

ISSN (online) 2366-7176
ISSN (print) 2366-7184

Redaktion und Gesamtgestaltung
inkl. UmschlagBilderer

farbentrost
colorsolace
Dr.Stefan Gräbener

FrontCover: Farbfilter-Box, Kleist Forum Frankfurt (Oder), StudioBühne, 2016
BackCover: Schaubühne Berlin, BackstageBereich, 2010

Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

Der Weg zu einem TheaterMuseum

Grundsätzliche Vorüberlegungen

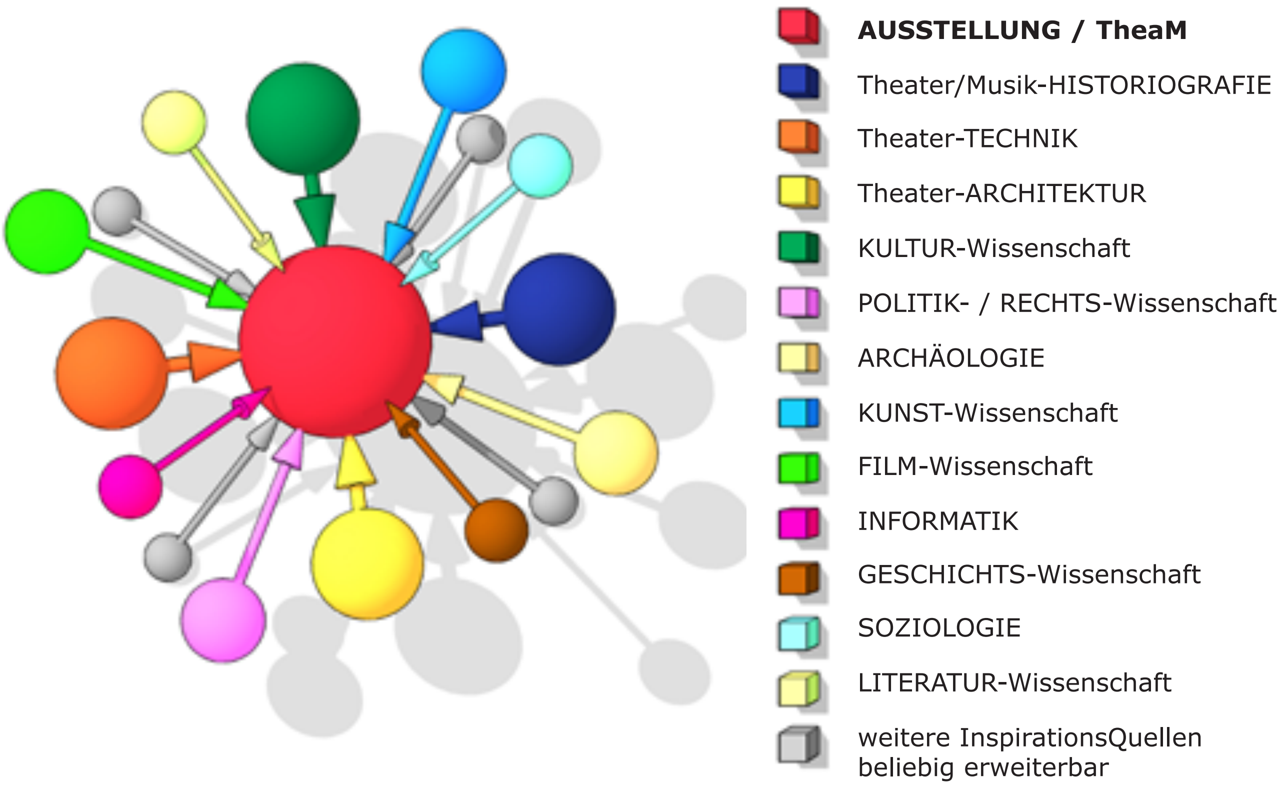
von Dr. Stefan Gräbener

Seit nunmehr über 20 Jahren streben die Frauen und Männer in der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ (unter diesem Namen seit 2011) nach einer Einrichtung eines TheaterMuseums - idealerweise angesiedelt in Berlin - DER Theatermetropole Deutschlands und einer der Theatermetropolen nicht nur Europas, sondern weltweit. Allein - die äußeren Umstände, das politische und auch kulturelle sowie wissenschaftliche Klima in dieser Stadt standen diesem Wunsch nicht sonderlich wohlwollend gegenüber.
Durch die Neubesetzung des Postens des Generaldirektors der Stiftung Stadtmuseum in Berlin mit Paul Spieß und der möglichen Berufung von Prof. Dr. Hartmut Dorgerloh zum Intendanten des Humboldtforums in Berlin, sowie den Entwicklungen bzgl. einer intensiveren Zusammenarbeit der Berliner Theaterarchive[1] in der Arbeitsgemeinschaft eines „*Runden Tisches*“ gibt es aus Sicht der Initiative eine positivere Stimmung. Die Präsenz des Vereins berlin-, bundes- und sogar weltweit mag hier einen bescheidenen Beitrag geleistet haben. Trotzdem bleibt es ein langer Weg bis zur Realisierung dieses Projektes. Insbesondere, da unser Verein kaum in der Lage sein wird, dies alleine zu bewerkstelligen, nach wie vor seine Möglichkeiten in erster Linie als Partner und Vermittler sieht.
Aber auch als Vordenker und als eine Einrichtung, die helfen kann das Bewusstsein in der Bevölkerung zu befördern, dass so ein Museum einerseits zwingend erstrebenswert ist - ja es wenig nachvollziehbar ist, dass es ein Solches nach wie vor nicht gibt. Andererseits gilt es nach Konzepten zu suchen, wie so ein Museum aussehen könnte.
Ohne Einrichtungen vergleichbarer Art zu Nahe treten zu wollen, aber innerhalb der Initiative herrscht Konsens, dass die derzeit weltweit existierenden Konzepte nur bedingt zielführend sind. Zu allererst bemängeln wir die vorherrschende Dominanz der reinen Theaterwissenschaft, die alle theatertechnischen Aspekte per Selbstdefinition komplett ausspart, aber auch theaterarchitektonische Aspekte tendenziell auf eine baugeschichtliche Sichtweite reduziert. Die TheaterHistoriografie hingegen schließt beide Bereiche zumidnest ansatzweise mit ein.
Aber auch hier herrscht ein Mangel an wirklicher Interdisziplinarität. Das rührt sicher auch daher, dass es in Deutschland keine offizielle staatliche Sammlung zur TheaterTechnik gibt. Die Oper Leipzig beherbergt in ihren ausgedehnten Kellerräumlichkeiten das „*Technische Kabinett*“[2] mit einer fantastische Sammlung, primär zur Beleuchtungstechnik. Sie entstand bereits zu DDR-Zeiten und diente intensiv der Ausbildung zum Beleuchtungsmeister. Aber sie ist abhängig vom Wohlwollen der Leitung des Hauses und dem persönlichen Engagement einzelner Mitarbeiter, namentlich dem Beleuchtungschef des Hauses, Michael Röger. Dazu kommt das privatwirtschaftlich geführte und finanzierte „*ScheinwerferMuseum*“ [3] im Hause der Firma Gerriets, angesiedelt in deren elsässischen Dependance in Volgelsheim, nicht weit von Freiburg i. Breisgau. Auch hier ist es Freiwilligen, namentlich Albert Henrich und Dieter Frank, sowie dem Firmenchef Hannes Gerriets zu verdanken, dass sie gepflegt und gehegt wird.[4]
Das Deutsche Technikmuseum Berlin, welches über diverse Nachlässe auch von Firmen der Theatertechnik verfügt, widmet sich dem Thema jedoch nicht. Und auch sonst kein Museum in diesem Land.
Theatertechnische Firmen kümmern sich zudem nur sehr unzureichend um ihre eigene Geschichte. Begnügen sich häufig mit der puren Anhäufung von Archivalien, vernachlässigen mögliche Kooperationen mit Kreativen. Alle Bemühungen dies zu ändern - auch in Zusammenarbeit mit der DTHG und ihrer AG Historische TheaterTechnik - gestalten sich sehr schwierig und stossen auf wenig bis gar keine Resonanz.

Nun soll das hier nicht zu einem Klagegesang geraten. Vielmehr bedarf es einer kurzen Bestandsaufnahme der Situation, mit der es umzugehen gilt.

1 Berliner Theater-Archive. in DIE VIERTE WAND #006, S.12 ff
2 www.oper-leipzig.de/de/technisches%20Kabinett
3 https://www.gerriets.com/de/unternehmen/gerriets-museumsgang-scheinwerfermuseum/
4 Sammlungen zur TheaterTechnik. in DIE VIERTE WAND #006, S.56 ff

Es ist eigentlich nicht das Ziel der Initiative eine eigene Sammlung aufzubauen. Auch ist es in einem zukünftigen TheaterMuseum nicht das Ziel existierende Sammlungen aus anderen Einrichtungen abzuziehen. Sie sind dort, wo sie sich derzeit befinden, durchaus bestens aufgehoben. Zudem ist die Bandbreite, was alles in einem solchen Museum von Relevanz ist, so ungemein breit, dass sie thematisch übergreifend ist und in der sammlungstechnischen Nähe zu anderen Bereichen durchaus sinnvoll angesiedelt erscheint. So sind auch Arbeiten von Künstlern nicht zwingend klar einer Kategorie zuzuordnen. Nicht jeder Architekt baut ausschließlich Theater, entwirft aber mitunter auch Bühnenbilder, manch berühmter Maler hat ebenfalls Bühnenbilder oder Kostüme entworfen, Schauspieler arbeiten auf der Bühne und im Film. Und so weiter und so fort. Wo also sollte man etwas einordnen, wie möglicherweise zerreissen? Das wäre nicht zielführend. Dank elektronischer Erfassung und Vernetzung ist es aber möglich die Bezüge und Spartenübergriffe zu kommunizieren.



Ein zukünftiges TheaterMuseum könnte somit aus der Vielfalt zahlreicher Bestände anderer Einrichtungen schöpfen, um über (ggf. Dauer-) Leihgaben Ausstellungen zu entwickeln und sich mehr auf die Präsentation konzentrieren, denn auf das eigenständige Sammeln.
Natürlich ist nicht ausgeschlossen, dass trotzdem eigene Sammlungsbestände mit der Zeit entstehen. Bestes Beispiel hierfür ist das Modell der BarockBühne, die durch die Überschreibung seitens des Bayreuther Oberstudiendirektors Klaus Dieter Reus anno 2011 vor der Vernichtung gerettet wurde. Oder die Sammlung Tita[5], zwei Mappen mit insgesamt 35 Entwürfen für dem Malsaal des Theaters Freiburg, die von keinem Museum übernommen werden wollten.
Somit verfügt der Verein letzten Endes über einen Grundbestand, der eine dauerhafte räumliche Präsenz - unabhängig von der tatsächlichen Realisierung eines TheaterMuseums mit Hilfe der bestehenden Einrichtungen - um so wichtiger macht.
Die BarockBühne aufgebaut zeigen, daran und damit arbeiten zu können ist allemal erstrebenswerter als ihre ständige Einlagerung - demontiert - in einem Container. Zuletzt war sie 2016 in Frankfurt (Oder) aufgebaut. Planungen für 2018 und 2019 mussten seitens der potentiellen Leihnehmer aufgegeben werden. Über einen Aufbau 2020 wird derzeit verhandelt. Dabei war Frankfurt (Oder) ein Glücksfall, da hier durch das Projekt des Kindertheaters auf der Bühne eindrucksvoll gezeigt werden konnte, wie dieses Exponat zum aktiven Bestand-

5 Sammlung Tita. in DIE VIERTE WAND #006, S.146 ff

teil eines zukünftigen Museums werden kann. Ein PräzendenzBeispiel für das „***Museum zum Anfassen***“ [6] entstand. Nicht zuletzt, da auch das eigenes geschriebene Stück der Lehrerin Frau Hauer sowohl auf die Gegebenheiten der Bühne, als auch auf ihren unmittelbaren Unterricht und die soziale Situation der Schüler abgestimmt war. Somit konnte hier ein Projekt realisiert werden, welches weit über die Vermittlung von Theater hinaus geht. Die dauerhafte Aufstellung der BarockBühne würde noch Viele solcher Projekte ermöglichen!

Die große Ausstellung „*Opera: Passion, Power and Politics*“ [7] im Londoner Victoria&Albert-Museum zeigte unter anderem ebenfalls ein BarockBühnenModell, annähernd gleicher Größe. Aber hier bewegte sich alles automatisiert, man konnte nur zuschauen und die meisten technischen Details waren nur schwer oder gar nicht einsehbar, geschweige denn, dass es gestattet gewesen wäre selbst Hand an zu legen. Trotzdem hat diese Ausstellung einen wichtigen Impuls gegeben, da sie die Auswahl der exemplarisch gezeigten Opern unter dem Aspekt der (nicht nur kultur-) politischen Relevanz vornahm, was manch ein Kritiker offenbar nicht völlig begriffen haben mochte. Auch die musikalische Bedeutung kam nur in Verbindung mit dieser Betrachtung zum Tragen. Der Bogen wurde also weiter gespannt. Mit Hilfe des Bühnenmodells gab es zumindest einen Hinweis auf die dahinter steckende Technik, wenn auch nach wie vor primär mit dem Fokus auf dem szenischen Effekt.

TheaterTechnik ist kein Selbstzweck und auch die TheaterArchitektur muss natürlich das große Ganze betrachten. Aber eben nicht nur baugeschichtlich unter Isolation des eigentlichen Bühnenhauses und dem dortigen Geschehen. Gerade die Verbindung vom Zuschauerraum durch die vierte Wand auf die Bühne ist entscheidend. Die Wahrnehmung einer Aufführung wird durch die Architektur des Hauses geprägt, so wie die Architektur selbst auch die Inszenierung beeinflusst. Im Idealfall. Desgleichen die Technik. Sie bestimmt was wir sehen, auch was überhaupt realisiert werden kann. Theater verändert sich nicht nur aufgrund historischer Entwicklungen, sie ist auch immer eine Folge technischer Möglichkeiten. Umgekehrt werden immer wieder technische Erfindungen aufgrund szenografischer Anforderungen gemacht. Ein ständiges Geben und Nehmen. Und ein gewichtiger Aspekt, der nach Wissen des Autors bisher in dieser Form nirgendwo auf dieser Welt ernstzunehmend Aufmerksamkeit geschenkt worden ist. Jedenfalls nicht in öffentlichen Ausstellungen.

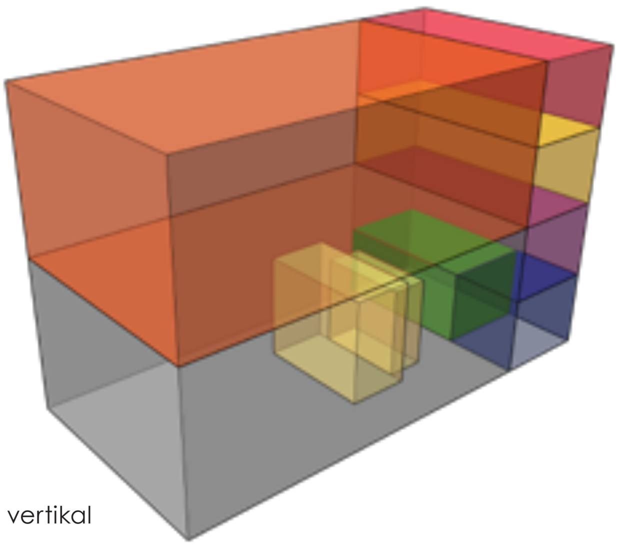
Sicher ist und bleibt das größte Problem von allen die Finanzierung eines wie auch immer gearteten Projekts mit dieser Zielsetzung. Auch hierzu müssen umfangreiche Konzepte entwickelt werden. Es erscheint jedoch sinnvoll zuvor allgemeine Überlegungen anzustellen, was auf Basis der zuvor beschriebenen Situation und wünschenswerter Ideale als Start notwendig ist.
Fangen wir also mit dem Raumbedarf an. Ausgehend von den Dimensionen der BarockBühne, die eine Raumhöhe von wenigstens 7m erforderlich macht. Ergänzende Flächen für Wechselausstellungen, Besprechungszimmer um Workshops, Diskussionen und Konferenzen abhalten zu können, Büroflächen, Werkstatt- und natürlich Lagerräume unterliegen dabei weniger ungewöhnlichen Dimensionen und wären unkomplizierter realisierbar. Alles in Allem vorerst 500-700qm.[8]

Nach wie vor gibt es in Berlin zahlreiche ehemalige Industriehallen, die aufgrund der für die Bühne erforderlichen Raumhöhe prädestiniert wären. Über die notwendigen Sanierungsmaßnahmen und die Herrichtung solcher Bauten wollen wir jetzt gar nicht nachdenken. Und wie bereits zu bedenken gegeben, wird über eine generelle Finanzierung - allein der Miete - noch gesondert nach zu denken sein. Selbst wenn die Arbeit weiterhin in erster Linie ehrenamtlich geleistet wird.
Vielleicht aber hilft das Herantasten an fassbare Optionen, die Ausformulierung von Bedarfsplänen, eine Realisierung voran zu treiben.

6 Museum zum Anfassen. in DIE VIERTE WAND #007, S.38 ff und Sonderpublikation
7 siehe z.B. Roloff, Wiebke: *Operngeschichte für alle Sinne - in London*. in Bühnentechnische Rundschau 06.2017, S.6 ff und https://www.vam.ac.uk/exhibitions/opera
8 InfoPavillon BühnenHaus. in DIE VIERTE WAND #007, S.56 ff

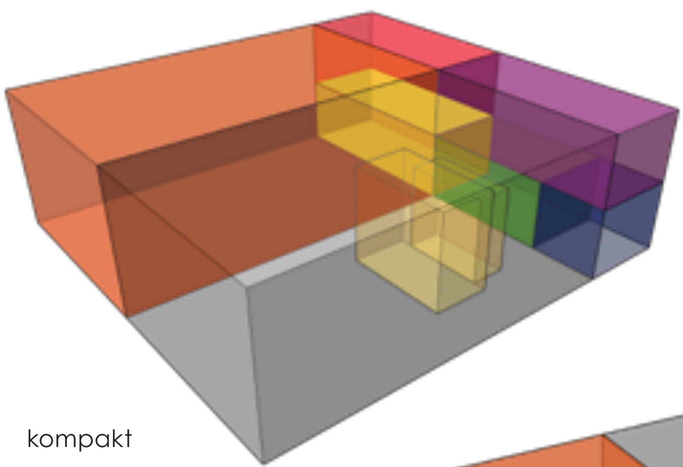
Was soll dort geschehen?

Die BarockBühne wird natürlich nach wie vor das Herzstück bilden. Auch wenn dies den Ruf der Initiative als BarockTheaterMuseum festigt - welches wir aber NICHT sind und nicht sein wollen. Dies ist und bleibt ein Teilaspekt, eine Basis, aber eben „nur“ ein Anfang!
Der Umstand einer dauerhaften und fest verorteten Präsenz hilft in jedem Fall eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen und neben der virtuellen Existenz wirklich und leibhaftig greifbar zu werden. Dort regelmäßig arbeiten, diskutieren und über kleine und größere Ausstellungen vor allem auch Konzepte der Präsentation erproben zu können, wäre ein erheblicher Fortschritt auf dem Weg zu einem zukünftigen TheaterMuseum.
Schulprojekte wie das vorgenannte Beispiel aus Frankfurt (Oder) könnten zu einer dauerhaften Angebot im Berliner Schulwesen werden. Ein umfassendes theaterpädagogisches Programm bietet sich an, für Groß und Klein!

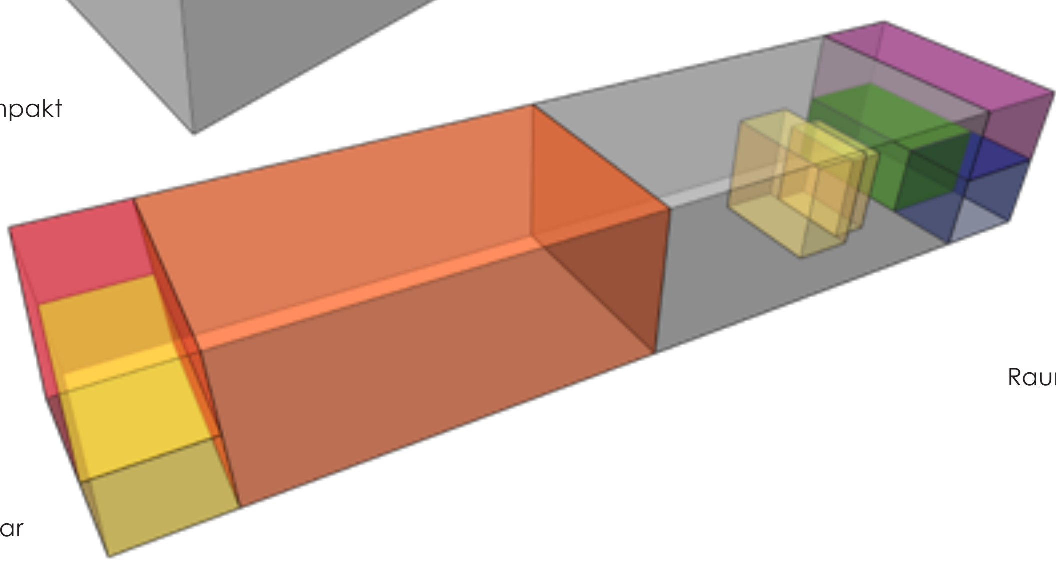


vertikal

Halle BarockBühne:	240m² min. 7m hoch
Halle Ausstellung:	240m² 4-7m hoch
Cafeteria/Sanitär:	60m²
Besprechung:	60m²
Büro:	60m²
Lager:	> 40m²
Werkstatt:	> 20m²
Summe	**720m²**



kompakt



linear

RaumBedarf, VolumenStudien
mögliche Anordnung

alle Graphiken vom Autor

Auch versierte Ausstellungsmacher scheitern zuweilen mit Konzepten, von denen sie selbst zutiefst überzeugt waren und können sich nicht immer erklären, wieso das potentielle Publikum dies anders beurteilt hat. Hingegen geraten andere Konzepte, für die nur eine durchschnittliche Aufmerksamkeit erwartet wurde, zu Publikumsrennern. Viel gibt es zu erproben, Erfolge garantieren kann man sicher nicht. Aber natürlich böte dies auch eine „*Spielwiese*“ um beispielsweise mit den Studierenden des Masterstudiengangs „*Bühnenbild_Szenischer Raum*“ der TU[9] oder vergleichbaren Studiengängen[10] exemplarische Ausstellungen als 1:1-Forschungsprojekte zu realisieren. Selbstredend im Verbund mit den Theatersammlungen[11], Universitäten, Hochschulen[12] und ggf. Partnern aus der Wirtschaft. Denn seien wir doch realistisch - ohne Sponsoring geht dies alles heutzutage doch nicht mehr. Die Mittel des Staates sind beschränkt und werden eher reduziert, denn ausgebaut. Mal abgesehen von PrestigeProjekten. Und auch eine Ausstellung wie in London ist ohne massives Sponsoring undenkbar. Nur muss wohl hierzulande die Einstellung zum Sponsoring grundlegend überdacht, es als Chance und nicht als unliebsame Abhängigkeit begriffen werden. Die Annahme von solchen Geldern ist nicht gleichbedeutend mit dem Verkauf der Seele. Das Maß der möglichen Einflussnahme ist regelbar.

Gedankenspiel

Natürlich ist auch die Option denkbar, auf das Aufstellen der BarockBühne vorerst zu verzichten, stellt sie doch enorme Anforderungen an den Raum und schränkt die möglichen Standorte stark ein. Die zu erwartenden Mietkosten werden durch Sie ebenfalls maximiert. Jedoch erscheint es als relativ unsinnig auf diesen Trumpf, den sie zweifelsfrei darstellt, zu verzichten. Denn letzten Endes ist - nach dem augenblicklichen Stand der Dinge - die BarockBühne auch der primär greifbare Schlüssel Publikum an zu ziehen.
Gegen kleinteilige Räumlichkeiten spricht überdies der Anspruch an ein zukünftiges Museum, welches unter solcherlei Gegebenheiten zwangsläufig überalterte Konzepte befördert, die sich in erster Linie über die sogenannte Flachware, verbale Informationen und vornehmlich für Wissenschaftler relevante Exponate definieren. Die Bedürfnisse einer auch nur ansatzweise interessierten Öffentlichkeit befriedigt das nicht wirklich.
Selbst ein relativ oberflächlicher Blick auf Museums-Neugründungen des 21.Jahrhunderts, überhaupt aktuellen Ausstellungskonzeptionen - unabhängig von der eigentlichen Thematik - zeugen von flexiblen räumlichen Lösungen, zumeist dem Grundkonzept der (Black-) Box zur freien szenografischen Gestaltung, die jederzeit überarbeitet und somit im Zweifel auch komplett umgekrempelt werden kann, da sie keinen vorgegebenen und unumstößlichen Zwängen zu folgen hat. Denn natürlich muss die Welt des Theaters - oder - wenn wir den Begriff und das projektierte Museum noch weiter fassen wollen - als das szenografisch gestaltete ParallelUniversum - auch mit szenografischen Mitteln erschlossen, dokumentiert und vor allem präsentiert werden.
So wichtig ein Start, auch unter erschwerten und eingeschränkten Optionen ist, so entscheidend ist es jedoch seine Ziele nicht aus den Augen zu verlieren und nicht um jeden Preis halbherzige Notlösungen zu akzeptieren, die den eigentlichen Zielen diametral entgegen stehen.

Die Aussage von Peter Brook, Theater sei, wenn jemand was macht und eine zweite Person dabei zuschaut (vereinfacht und nicht zitiert), ist - natürlich - der Standpunkt des Theatermachers. Und ggf. durchaus zulässig. Aber die Welt des Theaters (sicherheitshalber seit darauf verwiesen, dass der Begriff „***Theater***“ hier grundsätzlich als Synonym für ALLE Formen der Darstellenden Künste steht) ist nicht erst in der heutigen Praxis deutlich mehr. Zumal in unserer (insbesondere visuell) reizüberfluteten Gesellschaft.

9 Masterprojekt TheaterMuseum. in DIE VIERTE WAND #006, S.76 ff
10 Bachelorprojekt TheaterAusstellung. in DIE VIERTE WAND #007, S.58 ff
11 Sammlungen und Museen in Deutschland. in DIE VIERTE WAND #006, S.34 ff
12 Hochschulen und Universitäten. in DIE VIERTE WAND #006, S.44 ff

Die Option - nur um auf „*Gedeih und Verderb*“ präsent zu sein - auf traditionelle und erwiesener Maßen nur bedingt erfolgreichen Konzepten zurück zu greifen - erscheint nicht zielführend. Auch wenn die meisten Menschen eher Gewohnheitstiere sind und sich nur ungerne auf Neuerungen einlassen mögen. Dabei sind es nicht nur junge Menschen, die zuweilen das Neue mit offenen Armen empfangen und nachgerade herbeisehnen.
Die ultimative und garantiert erfolgsversprechende Alternative hat niemand parat. Hier gilt es angewandte Forschung zu betreiben. Und das führt unweigerlich dazu, als Forschungseinrichtung für die Präsentation von Theater aktiv zu werden. Die Hoffnung geht also dahin, hierfür Gelder zu generieren und Partner zu motivieren, sich darauf ein zu lassen und sich nicht auf dem Erreichten aus zu ruhen, sich darauf zu berufen, dass man ja nur Archiv sei, die Präsentation aber nicht zum originären Aufgabenfeld gehöre. Die wissenschaftliche Erschliessung ist selbstredend IMMER die Basis, aber was oder wem nützt sie, wenn es zu keiner Präsentation der Forschungsergebnisse kommt. Und zwar und vor allem einer Aufbereitung der Forschung, die auch dem interessierten und halbwegs grundgebildeten Laien verständlich gemacht wird. Wissenschaft ist kein Privatvergnügen zum Broterwerb. Sie steht unabdingbar im Dienste der Allgemeinheit. Insbesondere in Deutschland, einem Land welches so vehement die (wirtschaftliche) Unabhängigkeit seiner Wissenschaft verteidigt.
Auch gestalterische Studiengänge können nicht sich selbst überlassen werden. Die Thematik ist einfach zu komplex um von einer Einzelperson umfassend erschlossen und bewältigt werden zu können. Somit sind die nur wenig betreuten Abschlussarbeiten fast automatisch nicht wirklich effektiv. Intensive Projektarbeit im stetigen Diskurs verspricht bessere Ergebnisse, die mehr sind als individuelle Statements. Solche liefern zwar eine spannende Diskussionsgrundlage, aber eben für eine Diskussion NACH Abschluß der Entwurfsarbeit. Diese wird jedoch nur selten geführt, insbesondere nicht von den Kreativen selbst.
Es scheint, als sei „*das Theater*“ die überhaupt komplexeste Form menschlicher Interaktion schlechthin. Somit muß sie im interaktiven Prozess erschlossen und präsentiert werden.

Fazit

Egal ob wir uns über die Präsentation von Theater oder anderen Themen unterhalten. Das grundsätzliche Problem besteht darin, dass die meisten Menschen nicht imstande sind jenseits der üblichen Gewohnheiten zu denken. Der Umstand, dass sich unsere Gesellschaft immer stärker fokussiert und damit eingeschränkt auf die Umwelt an sich reagiert, befördert die Unfähigkeit spartenübergreifender Wahrnehmung. Geraten wir schlussendlich an ein Phänomen, wie es die Welt des Theaters darstellt, sind naturbedingt fokussiert arbeitende Wissenschaftler schnell überfordert. Dieser Fokus ihrer Arbeit wird der Sache jedoch nicht gerecht, wenn es um eine Präsentation geht. Er ist ein gewichtiger und unumgänglicher Baustein, der im Verbund mit anderen Aspekten das Gesamtbild formt. Er muss raus aus dem engen Zirkel der Spezialisten und aufbereitet werden, damit er für den interessierten Laien verständlich wird. Eine Aufgabe, die nur im Rahmen eines Museums geleistet werden kann. Mit Hilfe von Archivaren und forschenden Wissenschaftlern, aber eben auch und vor allem durch Museumsfachleute und Gestalter, die sich der Präsentation verschrieben haben, bereit sind zu Experimenten um sich der schwierigen Aufgabenstellung der Inszenierung von Inszenierungen zu stellen. Nur scheinbar eine unlösbare Aufgabe.
Unter Einbeziehung der vorgenannten Aspekte und durch eine Abkehr der Fokussierung auf die finale Aufführung ist die Darstellung des Prozesshaften durchaus zu bewältigen.
Der bisher eher vernachlässigte Bereich der Erforschung von Theatertechnik erlebt gerade eine gewisse Aufbruchstimmung Versäumtes nach zu holen. Auch hier wird Grundlagenarbeit geleistet, die es mit den anderen Wissenschaften zu verbinden gilt um keine isolierte Sicht nur in Bezug auf die Technik zu zeigen. Das Zusammenspiel, die nicht nur theoretische Erläuterung, was diese Technik in szenischer Hinsicht im wahrsten Sinne des Wortes bewegt oder beleuchtet, gilt es anschaulich zu zeigen. Idealerweise mit der möglichen Einflußnahme des MuseumsBesuchers selbst.[13]

13 siehe auch: Gräbener, Stefan: *Stiftung TheaterMuseum in Berlin.* in DIE VIERTE WAND #007, S.6 ff

Architekturen als Spiegel der Seele

Hans Dieter Schaal zum 75.sten

von Dr. Stefan Gräbener

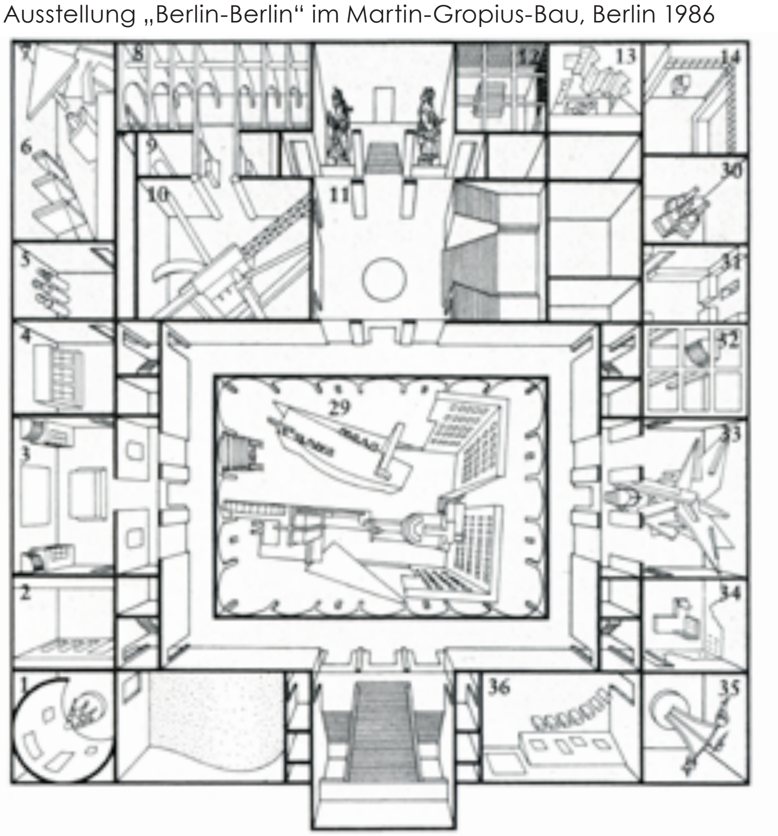
Die Bühnenarchitekturen Hans Dieter Schaals stehen im ständigen Dialog mit seinen Ausstellungsarchitekturen. Bei wohl kaum einem anderen Künstler ist die innere Einheit und Konsequenz so evident.
Dies rührt insbesondere daher, dass er mit einer nahezu wissenschaftlichen Akribie Aspekte der Wahrnehmung und der Wirkung von Raum in Bezug auf den Menschen erforscht und hinterfragt. Der subjektive Aspekt dieser Untersuchungen und die rein emotionale Komponente werden dabei jedoch nie verleugnet.
So entsteht ein Gesamtwerk von ungeheurer Dichte und einem hohen Wiedererkennungswert, ohne dabei in Gefahr zu geraten sich selbst zu kopieren und eine einmal erfolgreiche „Masche“ schlichtweg zu wiederholen.



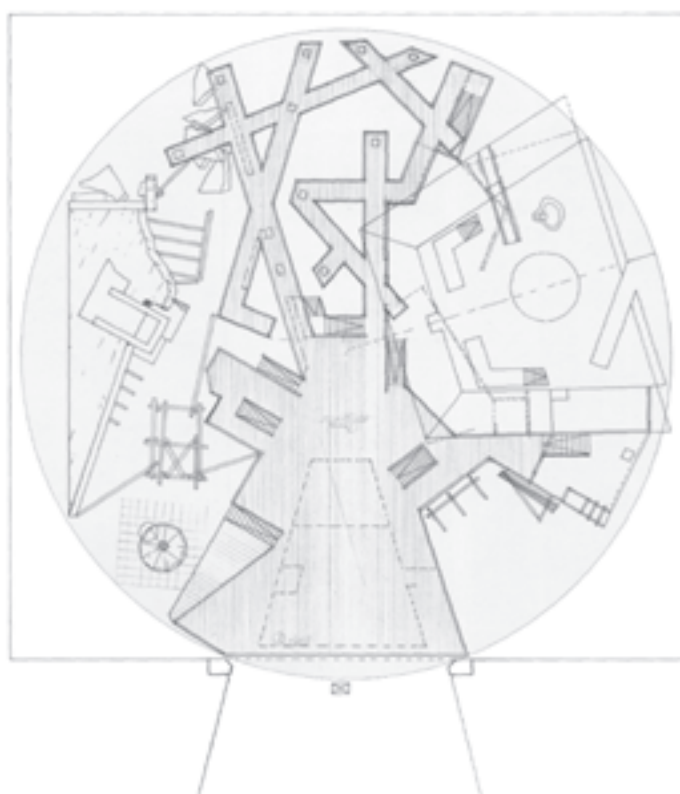
Bereits in seinem Frühwerk „*Wege und Wegräume*“ sowie „*Denkgebäude*“ finden sich die Grundlagen für die erst Jahre später beginnende Tätigkeit als Bühnenbildner.
Dies erkannte auch Klaus Zehelein Anfang der 1980er Jahre, damals noch Dramaturg an der Frankfurter Oper, bevor er zum erfolgreichen Intendanten aufstieg. Ihm ist es zu verdanken, dem zu diesem Zeitpunkt nur einem kleinen Kreis bekannten Schaal, den Bereich des Bühnenbildes auch praktisch zu erschliessen und eine langjährige intensive Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus zu initiieren.

Es kann wohl kaum als Zufall gelten, dass diese so fulminant gestartete Karriere als Bühnenbildner eine Unzahl an Aufträgen für Ausstellungsgestaltungen nach sich zog. Beide Bereiche stellen seitdem das Haupttätigkeitsfeld Schaals dar und beide Bereiche befruchten sich anhaltend, denn was ist die Gestaltung einer Ausstellung anderes als ein funktionales Bühnenbild, begehbar und damit unmittelbar durch den Besucher erleb-

Ausstellung „Berlin-Berlin“ im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1986



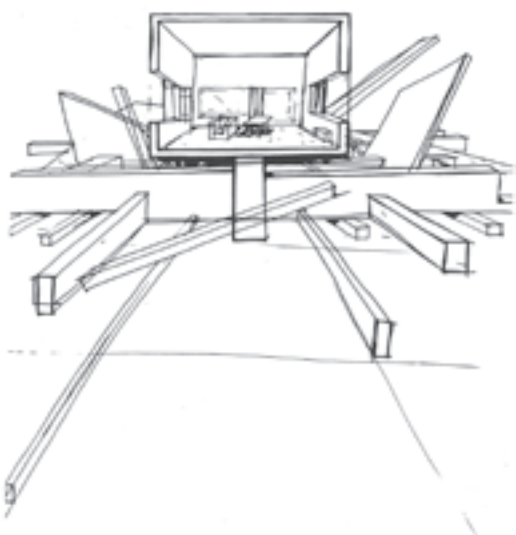
Hector Berlioz: LES TROYENS • Frankfurt/Main 1983
Regie: Ruth Berghaus • Leitung: Michael Gielen
Bühne: Hans Dieter Schaal • Kostüme: Nina Ritter



bar. Jedoch viel komplexer. Eine Gradwanderung zwischen dem Anspruch der faktischen Informationsvermittlung, gepaart mit der auch emotionalen Sensibilisierung des Publikums.

Schaals Untersuchungen und praktische Umsetzungen sind ein schier unerschöpflicher Quell der Inspiration für die Ausstellungs- und Museumsgestaltung der Gegenwart und Zukunft.

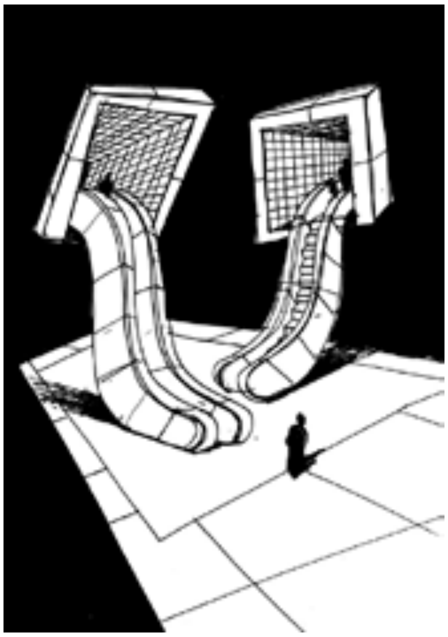
Hans Dieter Schaal
1943 geboren in Ulm • Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik • Studium der Architektur • Noch während des Studiums erste Einzelausstellungen mit Zeichnungen von architektonischen Visionen • Malerei und Graphiken zum Thema Architektur und Landschaft • 1976 Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom und Förderpreis für Architektur der Akademie der Künste Berlin • erste Buchveröffentlichung konkret utopischer Art „Ulm neu“ • 1977 1.Sonderpreis Wettbewerb „Bundesgartenschau Berlin 1985“ • erste Buchveröffentlichung theoretischer Art: „Wege und Wegräume“ • 1983 erstes Bühnenbild für Hector Berlioz‘ „Les Troyens“ in der Regie von Ruth Berghaus, Oper Frankfurt/Main • 1987 Sonderausstellung „Berlin - Berlin“, Martin-Gropius-Bau • 1994 Sonderausstellung „1200 Jahre Stadt Frankfurt/ Main“, Bockenheimer Depot • 1996 „IBA - Emscher Park“, Deutscher Pavillon Architektur-Bienale Venedig • 1996 Sonderausstellung „100 Jahre Film“, Martin-Gropius-Bau Berlin • 1998 Sonderausstellung „Prometheus - Menschenbilder zwischen Ideal und Wirklichkeit“, Alte Völklinger Hütte • 1998-2000 Filmmuseum Berlin • 2002-04 KunstgewerbeMuseum Schloß Köpenick, Berlin • 2005/06 Fernsehmuseum Berlin • seit 2006 verstärkt Gedenkstätten und Sonderausstellungen zur Geschichte des 3.Reichs.
Bis zum heutigen Tage schuf Schaal weit über 80 Bühnenbilder und gestaltete zahlreiche Sonder- und Dauerausstellungen.
Seine über 20 Publikationen sind zumeist in deutscher und englischer Sprache erschienen.
Hans Dieter Schaal arbeitet als Architekt, Ausstellungsgestalter, Bühnenbildner, Landschaftsarchitekt, Künstler und Autor.



Bibliographie (Auszug)
Wege und Wegräume, 1978
architektonische Situationen, 1980
Denkgebäude, 1984
Innenräume, 1995
Learning from Hollywood, 1996
In-Between, 1999
Bühnenarchitektur, 2002
Global Museum, 2007
Ruinen, 2011
Memorials, 2015
Szenische Architektur, 2016

Der Autor lebt und arbeitet als freier Architekt, Visualisierer, Fotograf und GraphicDesigner in Berlin. 2008 erfolgte die Promotion über das bühnenbildnerische Werk Hans Dieter Schaals.





Global Museum
Grundlegende Überlegungen zur AusstellungsArchitektur
von Hans Dieter Schaal - ausgewählt und zusammengestellt von Dr. Stefan Gräbener

Museen und Ausstellungen standen und stehen – neben Bühnenbildern und Landschaftsgestaltungen – im Zentrum meiner architektonischen Arbeit. Ich habe mich also täglich mit musealen Räumen, Weg- und Bild-Dramaturgien, mit Vitrinen und Objekten, mit Problemen der Präsentation und deren Wirkung auf die Besucher, mit Klima- und Lichtfragen auseinander zu setzen.
In der allgemeinen Vorstellung riecht der Begriff Museum nach Muff, Spinnweben, Knochen, verwesenden Mäusen, mumifizierten Vögeln, angeschimmelten Bildern, stinkenden Mamorleichen und verstaubten Vitrinenwäldern. Der Skeptiker denkt an alte Häuser, vollgestellte Räume, dunkle Keller, feuchte Kirchen, ruinöse Burgen, vergilbte Bücher, Objekte und Gedanken, die – nicht mehr gebraucht – auf das Altenteil oder auf den Friedhof geschickt worden sind.

„Der Ausdruck ‚museal' hat im Deutschen eine unfreundliche Färbung. Er bezeichnet Gegenstände, zu denen der Betrachter sich nicht mehr lebendig verhält und die selber absterben. Sie werden eher aus historischer Rücksicht aufbewahrt als aus gegenwärtigem Bedürfnis. Museum und Mausoleum verbindet nicht bloß die phonetische Assoziation. Museen sind wie Erbbegräbnisse von Kunstwerken." (Theodor W. Adorno, Prismen).

Je weiter wir zurückschauen, um so größer, gewaltiger, vielgliedriger und bildmächtiger kann unser Vorstellungs- und Erinnerungsraum anwachsen. Möglicherweise eröffnet sich ein imaginäres Universum, in das wir jederzeit eintauchen können.
Wer für den (temporären) Blick in die Vergangenheit plädiert, ihn als lebenswichtig und wertvoll definiert, setzt sich natürlich der Kritik der gegenwartssüchtigen, vergangenheitsfeindlichen Mitmenschen aus. Das Museum erscheint ihm als konservative Verteidigungsburg, als verdorbene Büchse der Pandora.
Im Zeitalter der kulturellen Kurzlebigkeit muss ein Museum – gleichgültig welcher Couleur – provozierenden Charakter haben.
Filme und Werke der bildenden Kunst können noch Jahre nach ihrem Entstehen ihre Wirkung erzielen. Das Theater dagegen lebt nur jetzt, an diesem Tag, an diesem Abend. Geschichte und Erinnerung bleiben ihm fremd.

Es ist ein Ziel, dem Begriff „Museum" die verfaulten, abgestorbenen Gedanken aus zu reissen, die Fenster zu öffnen, die Ausstellungsräume gründlich zu lüften und dem musealen Ort eine lebenswichtige, gegenwartsbezogene, historisch-futuristische, hoffnungsvolle Bedeutung zu geben. Danach, beim Gang durch die neuen Räume, wird der Skeptiker staunen, vielleicht nicht zum Optimisten mutieren, aber dennoch zugeben, dass er dem uralten Medium soviel Kraft und Lebendigkeit nicht zugetraut hätte.

Jeder Besuch eines Museums wird zu einem Votum für den Erhalt der Kunst und der historischen Dinge!
Jede Kultur braucht Erinnerung. Der einzelne wird erst dann zum kulturellen Wesen, wenn er seine Geschichte kennt.
Wer keine Erinnerung und kein Gedächtnis besitzt, hat auch keine Individualität, kein Bewusstsein (Bewusstsein ist Erinnerung), kein persönliches Ich und lebt auf dem primitiven Bewußtseinsstand eines Tieres. Wer sein Gedächtnis verliert und vergisst, wer er ist und woher er kommt, verkümmert zu einem bemitleidenswerten Wesen, das in heimatloser Einsamkeit versinkt.

Wenn ich jetzt versuche, meine Museumsdefinition einzukreisen, muss ich zunächst betonen, dass ich im Grunde nichts anderes unternehme, als Entwicklungen und Bestrebungen, die es bereits gibt, aufzugreifen und miteinander zu verknüpfen. Insofern beinhalten meine Texte und Überlegungen nichts Neues. Trotzdem glaube ich, mit der Erweiterung der Perspektive und der Öffnung neuer Weg-Räume, die oft Verknüpfungsräume und Kreuzungssysteme sind, einen Schritt über das Bestehende hinauszugehen. Genau das, was mir vorschwebt, habe ich bisher noch nirgendwo gesehen.

Für mich ist das Museum ein gebautes, funktionierendes Gehirn mit Bewusstsein (Gegenwart), Planungsfähigkeit (Zukunft) und Gedächtnis (Vergangenheit). Weniges riecht hier nach Tod.

Einzelthemen und Themenausstellungen bekommen die Funktionen von Essays, von fokussierenden Einzelblicken. Übergeordnet betrachte, gilt es Entwicklungen ganzheitlich aufzudecken. Die großen, einfachen Grundfragen werden gestellt.
Meine Haltung gegenüber dem Phänomen Museum ist die eines Universalisten, eines Phänomenologen eines Atmosphärikers.
Meine Arbeitsweise ist assoziativ und konstruktiv, bewegt sich zwischen gliedernder „*Problemlösung*“ und surreal wuchernder Bild-Architektur.
Meine Beiträge sind nur als Beispiele gedacht. Denn letztlich geht es mir auch darum, die rein wissenschaftliche, klinisch-saubere, hygienisch-aseptische Sachlichkeit von Ausstellungen und Museen aufzubrechen und die Phantasie zu ihrem Recht kommen zu lassen. Sie gehört ebenso zur Evolution der Kultur wie die Naturwissenschaften, die Verkehrsampel, das Buch und der Bilderrahmen.

Im Theater geht es nicht um abgebildete, abgefilmte Realität. Dieser Ort bleibt den Möglichkeiten der Phantasie, der poetischen Wirklichkeit offen. Innen und Außen können durcheinanderwirbeln wie in einer wildgewordenen Drehtür. Traumcollagen sind denkbar, Zeitverschränkungen, Spracharchitekturen, Ungefähres, Vermutetes, Romantisches und Unterbewußtes. Wie das Museum und die Ausstellung, so ist auch das Theater eine Schule des Sehens. Hier werden die Motive der sichtbaren Welt auseinander genommen und neu zusammengesetzt, hier wird das Triviale mit dem Hohen kombiniert, hier wird experimentiert, geträumt, übertrieben und vorgeschlagen. Die Besucher können anschließend über das Geschehene und die Interpretationen diskutieren, die Haltung ablehnen oder in den Himmel loben. Im gemeinsamen Gespräch entstehen Geschmack, Meinung, Kultur.
So etwas wie Fortschritt und Entwicklung gibt es weder in der modernen Kunst noch im Theaterbereich. Es kommt nur zu – manchmal rätselhaften – Blickverschiebungen. Alles ist denkbar, alles ist möglich. Niemand hat die Wahrheit gepachtet. Ewigkeitswerte können nur in der Vergangenheit gefunden werden.
Was mir am Theater und an der Oper gefällt, ist die Konzentration. Alle Besucher sind für einige Stunden lang bereit, sich gemeinsam auf diese eine Sache zu konzentrieren.
Die Dunkelheit ist das Entscheidende. Im Theater gibt es wirklich die Möglichkeit zur absoluten Nacht. Aus ihr kann ich die Szenen herausleuchten. So gesehen, ist das Theater-Opern-Ereignis immer ein Gemeinschaftswerk von Autor, Komponist, Regisseur, Dramaturg, Kostümbildner, Lightdesigner, Bühnenbildner, Sänger, Schauspieler, Musiker und Dirigent. Je mehr sich die gemeinsam erarbeitete Interpretation zur Einheit schließt, desto größer ist die Wirkung auf die Zuschauer.
Die Wirkung ist im Zusammenhang mit der Bildhaftigkeit ein wesentlicher Faktor, der sich auch auf andere Bereiche übertragen lässt, so auch auf Ausstellungen und Museen..

Wie sieht dieses Global Museum nun aus und was beinhaltet es? Ich stelle mir das neue Museum, das in Wirklichkeit aus mehreren Gebäuden besteht, als Gedächtnis und Bewusstsein der Welt vor. Hier wird das gesamte Wissen der Welt gespeichert und gesammelt. (...) Der Ort dient als Versammlungsstätte und als Informationszentrum. Hier werden die Entwicklungen dargestellt, der heutige Zustand beschrieben und analysiert, und es werden Strategien für die Zukunft aufgezeigt. Das Global Museum ist alles in einem: Labor, Werkstatt, Baustelle, Universität, Theater, Oper und Museum.

Von meinen bisher realisierten Ausstellungen kam das Projekt „*Prometheus*“ dem Gedanken des Global Museum an nächsten.

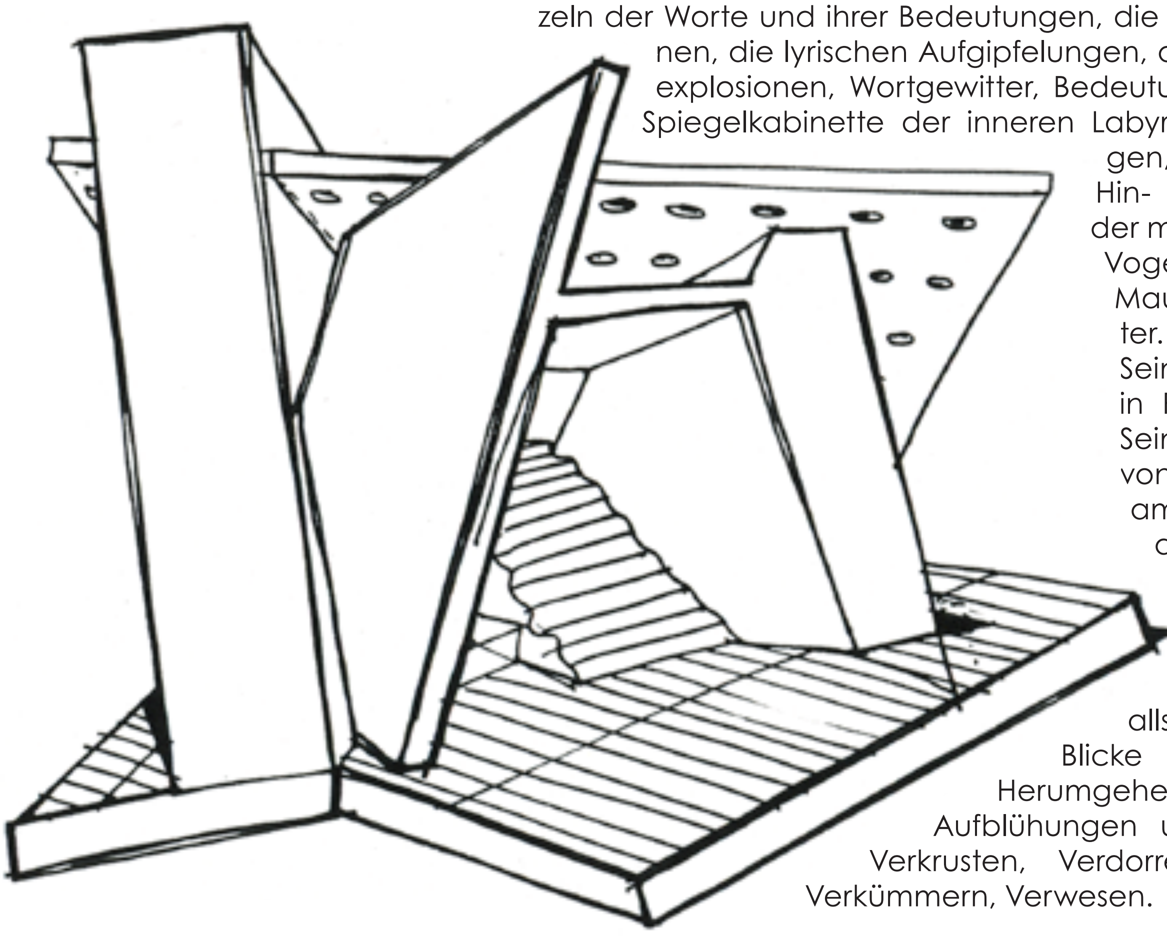
Mir ist bewusst, dass auf Expos schon viel von dem realisiert worden ist, was ich hier vorschlage. Ich will gern an diese Ideen anknüpfen.

In-Between
Annäherungen und Reflexionen
von Hans Dieter Schaal - ausgewählt und zusammengestellt von Dr. Stefan Gräbener

Der Raum
Wir betreten die Räume voller Erwartung. Die Türen versprechen ein Geheimnis. Das Öffnen der Türen gleicht einer Offenbarung. Der Raum umgreift uns mit seinen Wänden. Die Raumfluchten nehmen uns gefangen. Schritt für Schritt dringen wir in diese neue, innere Welt ein. Blicke wandern von Ecke zu Ecke, von Ding zu Ding, von Wand zu Wand. Licht beruhigt, Dunkelheiten versprechen noch mehr und bringen Beunruhigung und Angst ins Spiel. Immer neue Räume tun sich auf. Jetzt gibt es kein Entrinnen mehr. Der unbekannte Körper hat uns verschlungen, wir werden von seinem Wesen verdaut, von seinem Bewusstsein mitgedacht. Das Labyrinth der Innenwelt ist unendlich.

Die Welt und ihre Dinge von außen sehen oder die Welt aus ihren Innenräumen heraus betrachten. Sich in die Dinge und Ströme hineinbegeben, in die Adern, Därme, Gehirnwindungen, ihre Wurzeln und Äste, ihre Ströme und Gedankenwege.

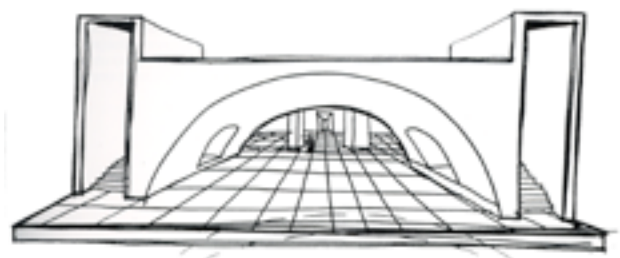
Jeder Sachverhalt hat eine Mitte und einen Rand. Die Grenzen betrachten, die unscharfen Überlagerungszonen abschreiten, über und unter den Begriffen vagabundieren, die Wurzeln der Worte und ihrer Bedeutungen, die blühenden Kronen, die lyrischen Aufgipfelungen, die Bedeutungsexplosionen, Wortgewitter, Bedeutungsfeuerwerke, Spiegelkabinette der inneren Labyrinthe, Brechungen, unendliches Hin- und Herwerfen der möglichen Bilder. Vogelflüge darüber, Maulwürfe darunter.
Sein als Verströmen in Raum und Zeit. Sein als Verreiben von Innenraum am Außenraum, als langsamer Zerfall der Innenwelt in die Unendlichkeit des Weltalls. Aufwachen, Blicke nach draußen, Herumgehen, Vorstellungs-Aufblühungen und langsames Verkrusten, Verdorren, Verwittern, Verkümmern, Verwesen.

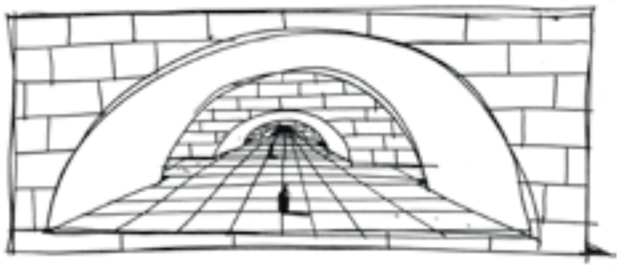


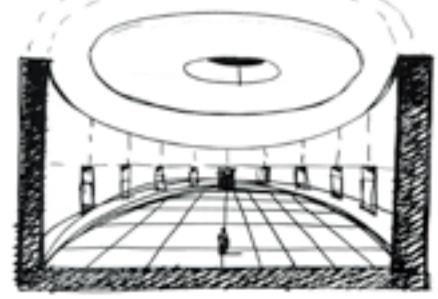
Ausstellungen, Zurschaustellungen, das Gegenteil von Verbergen, also Zeigen, Nachvorn-Stellen, an die Straße, in ein Schaufenster, auf einen Platz. Ausstellung hat mit Verkaufen zu tun und mit der Darstellung einer Weltanschauung.
Die Chance, kulturelle Sachverhalte in Ausstellungen auszubreiten, hat sich erst in neurer Zeit ergeben. Als Disziplin zwischen Kunst, Architektur, Philosophie und Film ist die Ausstellung ein neues, nachmodernes, nihilistisches Phänomen. Man will die Welt reflektieren, ihre Zusammenhänge analysieren und versuchen, sie zu verstehen.Der Art der Inszenierung und der Ausstellungsarchitektur kommt dabei eine zentrale Rolle zu. Es entstehen Raumgeflechte, Zeitlinien, Bewußtseinsinseln mit Fundstücken und sprechenden Objekten, Lichtkorridoren und Klangräumen. Theater spielt mit hinein und auch die Oper. Der ganze Mensch soll angesprochen werden, seine Sinne und sein Körper, sein Geist und seine Phantasie. Der

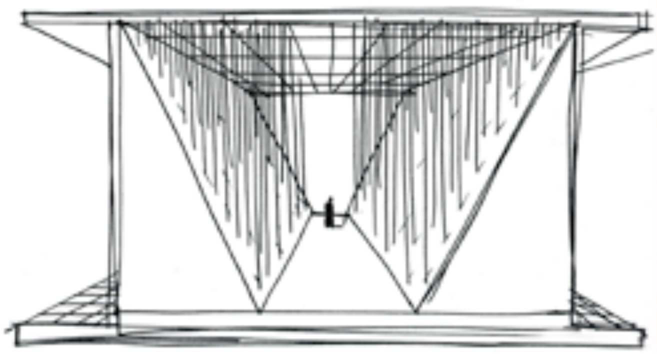
Ausstellungs-Weg entfaltet die Bilder- und Raumfolgen wie ein Film, im spannenden Nacheinander. Manchmal entstehen Ausblicke, Überblicke, Erkenntnisfelder, gefolgt von labyrinthischen Wäldern, Verwirrungen der Gefühle, erotischen Nischen; harte Ecken stürzen herein, Zonen der Angst und Bedrohung, dann leuchten Hoffnung und Glück auf. Der Weg durch eine Ausstellung ist wie das Hören einer Symphonie oder das Erleben eines Films. Querwege sind wichtig. Assoziationsballette, Erkenntnisräume.

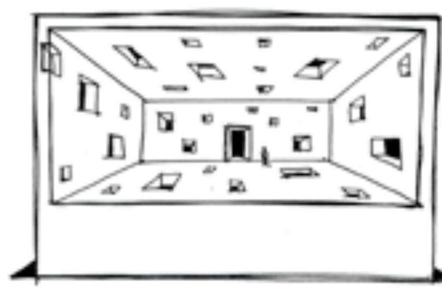


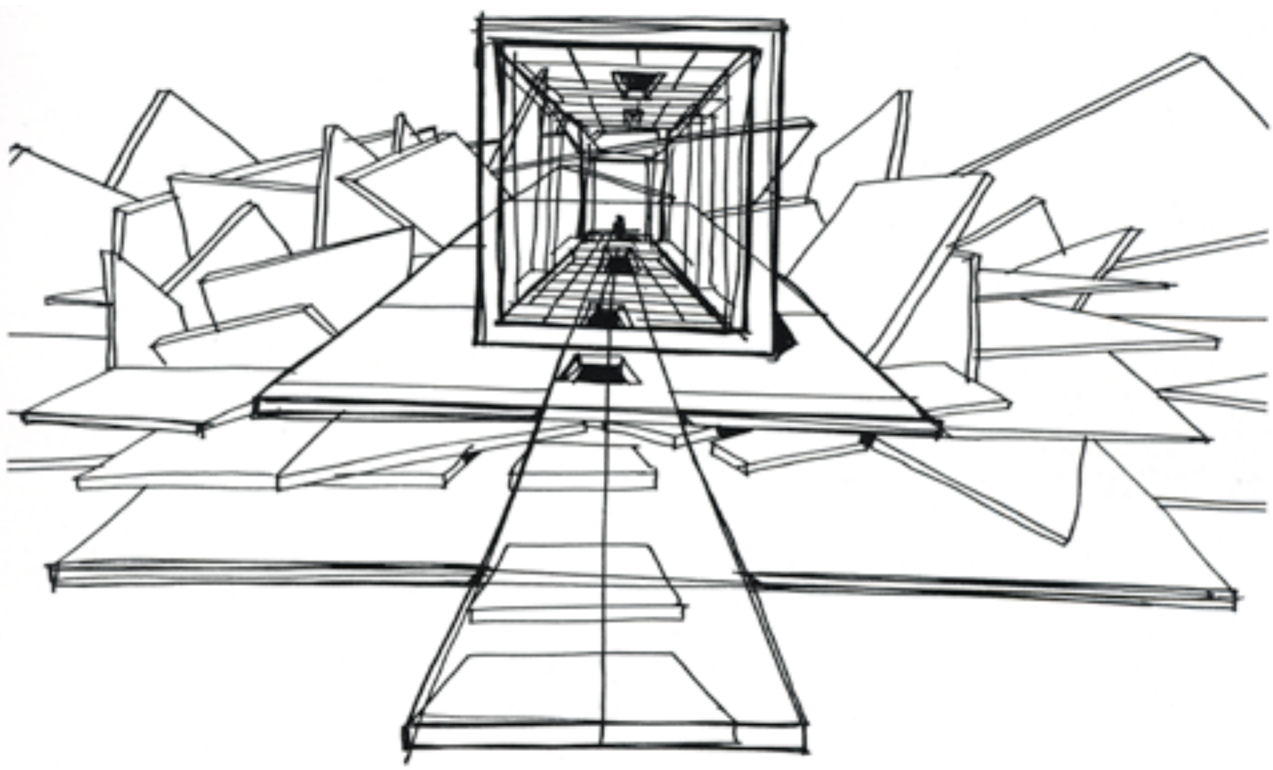










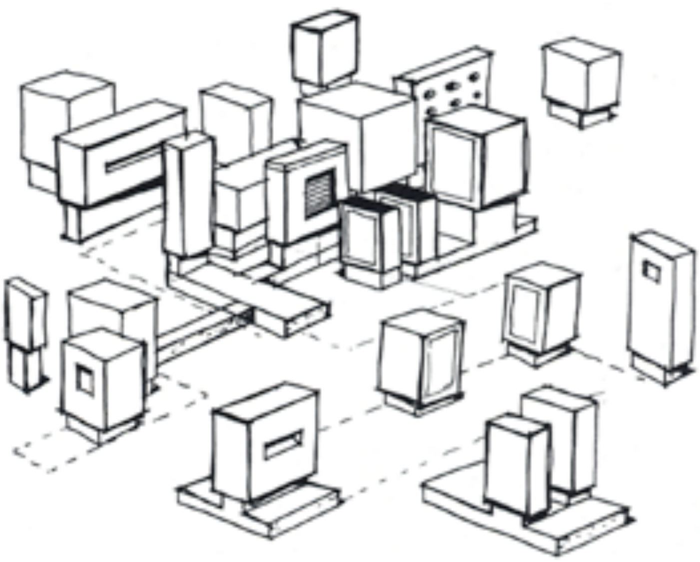


InnenRäume

Anregungspartitur für eigene Reflexionen und Gedankenflüge

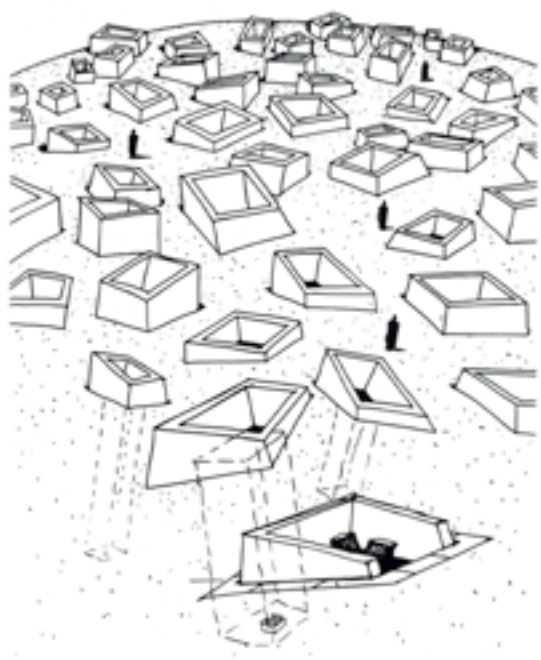
von Hans Dieter Schaal - ausgewählt und zusammengestellt von Dr. Stefan Gräbener

Raum ist etwas Naturgegebenes, ein „*Naturprodukt*", das zu banalen Unkenntlichkeit vernichtet oder zum überhöhenden Kunstwerk verschönert werden kann. Eine Leere, die bebaut, eingefangen, zur Sichtbarkeit und zum Klingen gebracht werden kann.
Das Buch will weniger den Raumbegriff ans sich definieren als vielmehr seine Bedeutung für den Menschen ermitteln. Dabei zeigt sich, dass auch der Raumbegriff seine Genese hat und sich aus einfachen Zuständen und Definitionen zu einem Universum von Funktion und Bedeutung auffächert und entwickelt. Dabei steht nicht der wissenschaftlich-technische Blick im Vordergrund, sondern mehr der psychologisch-subjektive und der künstlerisch-entwerfende. Unter Vernachlässigung zahlreicher Aspekte (historische Entwicklung des Raumgefühls, Entwicklung des Fernblicks etc.) drängen vor allem die Räume des Erlebens, des Erinnerns, des Ichs, des Traums, der poetischen Vorstellung, des Ausdrucks und des Zeigens in den Vordergrund.
Das Buch soll eine Anregungspartitur sein für eigene Reflexionen und Gedankenflüge.



Heute gleichen sich die Museen der ganzen Welt. Überall die ernsten, sachlichen Oberlichträume. Überall die gleiche wissenschaftliche Nüchternheit, die klimatisierte Hygiene eines Leichenschauhauses, eines anatomischen Instituts. Allerorts die wertvollen, bedeutenden Kunstwerke, bewacht von (zumeist) unfreundlichen Männern und Frauen in dunklen Anzügen, die jeden Schritt der Besucher misstrauisch verfolgen. Es gibt kaum Inszenierung und wenig Unterschiede in der Art der Objekt-Präsentation.

Der „*inszenierte Ausstellungsraum*" ist Erlebnisraum, er mischt sich ein, spricht mit, füllt die Hohlräume und visualisiert unsichtbare Zusammenhänge.



Als Kunstraum bietet er die Möglichkeit, die wissenschaftliche Hermetik zu durchbrechen und thematisch begrenzte Fantasie- und Assoziationswege zu entwickeln. Für reine Kunstausstellungen bleibt der „inszenierte Ausstellungsraum" sicher die Ausnahme, für Themenausstellungen ist er unumgänglich, weil der Besucher sonst Gefahr läuft, nach wenigen Metern – ermüdet durch zahlreiche Texterläuterungen – das Interesse zu verlieren und schlafwandlerisch-gelangweilt durch die restlichen Räume zu dösen.

Die Wege in zukünftigen Museen und Ausstellunge führen vorbei, an stillen, introvertierten Zonen und an explodierenden, inszenierten Orten.

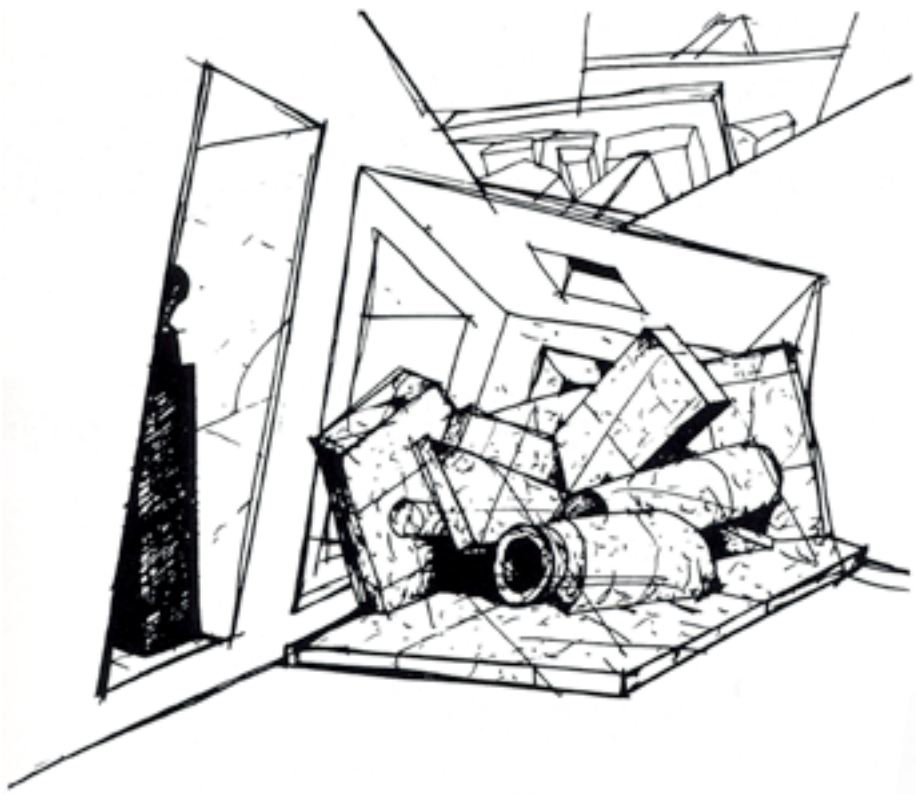
Vergrößerungen, Verkleinerungen, Verbauungen, Schneisen. Die Komplikationen und Schwierigkeiten darstellen. Aufgeschnittene Häuser und Dinge, Fundamentlandschaften. Spannungsräume. Rätsel und Geheimnisse.

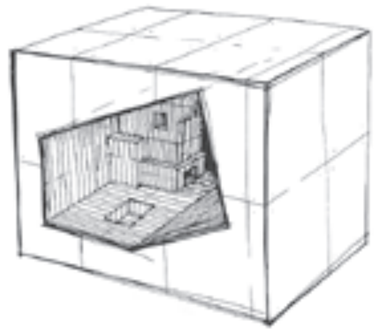
Gefäße der Stille, des Wohllauts, der Melodie. Gefäße wie Muscheln, gefüllt mit dem Rauschen der Brandung.

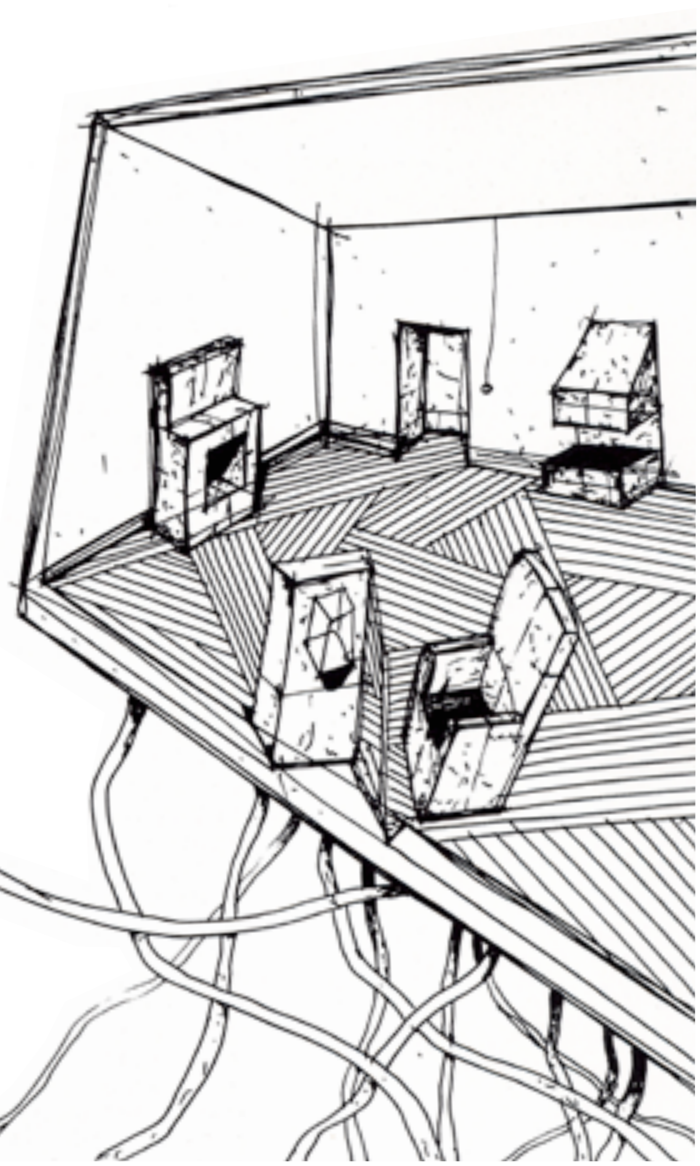
Schaal, Hans Dieter: Innenräume - Berlin 1995

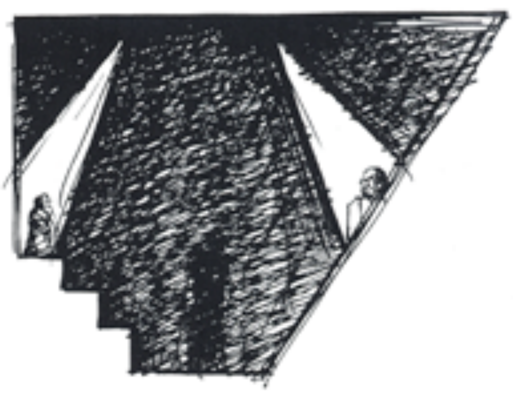
Verknüpfungsarchitekturen, Bildetymologien und Erklärungswege. Vermutungen, Behauptungen, Gegenbehauptungen, dialektischer Slalom, philosophisches Hindernisrennen. Ausstellung über die menschlichen Träume, über Sehnsüchte und Wünsche. Über das Bewußtsein und den Vorstellungsraum.

Alle zukünftigen Museen und Ausstellungen sollten Wege sein durch Räume der Vergangenheit und der Zukunft, durch Bildräume und Denkräume, die vermitteln zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Welt und Ich.













Was bleibt?
Umfrage zur Situation der Archive und Sammlungen in Berlin
von Christine Henniger

1. Theatersammelnde Institutionen in Berlin

Was bleibt vom Theater, wenn das Eigentliche, die Aufführung, vergangen ist? Dieser Frage stellt sich der Runde Tisch der Berliner Theaterarchive in seinem regelmäßigen Fachaustausch. Seit 2011 treffen sich Institutionen und Künstler*innen Berlins mit Sammlungen und Beständen zur Darstellenden Kunst in diesem informellen Verbund. Notwendig und aktuell scheint dieser Austausch bis zum heutigen Tag insbesondere mit Blick auf die Diversität der Szene aber auch die Diversität der in Berlin für die Bewahrung und den Erhalt der Darstellenden Kunst verantwortlichen Institutionen.

Gleich drei Gedächtnisinstitutionen sind zu benennen, wenn es um die Abgabe von Beständen öffentlich geförderter Theater in Berlin geht: die Stiftung Stadtmuseum, das Landesarchiv Berlin, aber auch die Akademie der Künste. Damit ist Berlin eigentlich in einer glücklichen Situation, so scheint es, da für die Bewahrung der Darstellenden Künste gleich mehrere Orte bestehen. Schwierigkeiten treten hier aber zum einen auf, da sich die Zuständigkeitsbereiche dieser drei Institutionen oft überschneiden, aber auch vice versa für bestimmte Genres, Themen etc. keine dieser drei Institutionen Verantwortung trägt.

Darüber hinaus existieren diverse Ausbildungs- und Forschungsinstitutionen, Archive, Bibliotheken, Museen, Vereine u.ä. die ebenfalls ihren gesamten, bzw. einen Teil ihres Sammlungsauftrags in der Überlieferung der Darstellenden Kunst definieren, oder aber auch, womöglich zufällig, einen für das Verstehen der Entwicklung in den Darstellendenen Künsten wichtigen Bestand beherbergen.

Auch bei den künstlerischen Institutionen selbst sowie bei Einzelkünstler*innen und Ensembles existieren relevante Sammlungen. Oft sind diese Bestände kaum bekannt, für ihren Erhalt die Sammelnden sowohl finanziell als auch strukturell allein verantwortlich.

Die Frage, wo das Kulturerbe der Darstellenden Künste Berlins denn nun eigentlich verbleibt, ist somit nicht so einfach linear zu beantworten. Sie muss darüber hinaus um ein „Wie“ erweitert werden, denn der Zustand und die Betreuungssituation der Sammlungen, insbesondere an den künstlerischen Institutionen und bei den Künstler*innen, stellt sich oft prekär dar.

Um den Austausch über eine gemeinsame Strategie des Erhalts von Beständen und Sammlungen zur Darstellenden Kunst in Berlin, auch in Zusammenarbeit mit der zuständigen Abteilung des Senats, der Verwaltung für Kultur und Europa, zu bestärken, initiierte der Runde Tisch ein fachöffentliches Treffen. Am 29.01.2018 diskutierten im Deutschen Theater Berlin theaterproduzierende Institutionen mit Archiven, Bibliotheken und Museen über Kooperationen und Vernetzungen für eine erhöhte Sichtbarkeit, umfangreichen Zugang zu den Beständen sowie die Möglichkeit der Sicherung gefährdeter Objekte an den Theater- und Opernhäusern.[1]

Basis dieser Diskussion war eine im Namen des Runden Tischs durchgeführte Kartografierung und Systematisierung der in Berlin vermuteten aktuellen Orte und Institutionen des Sammelns und Erinnerns der Darstellenden Kunst. Zeitgleich wurde eine Umfrage zur Situation der Archive an Theater- und Opernhäusern durchgeführt um einen aktuellen Überblick über Zuständigkeiten für vorhandene Sammlungen sowie Zugänglichkeit und Verzeichnungsstand der Sammlungen zu erhalten.

Ziel dieses ersten Überblicks ist es, profunde Aussagen über die Situation der Archive und Sammlungen an den Theater- und Opernhäusern und das Interagieren dieser Institutionen mit den Gedächtnisinstitutionen treffen zu können, um diese Informationen auch in die Kommunikation mit den zuständigen Behörden und Verwaltungsebenen einbringen zu können. Die Notwendigkeit eines solchen Überblicks ist evident, die Ergebnisse sollen auf den folgenden Seiten dargestellt werden.

1 Der Workshop: “*Was bleibt?*”, am 29.01.2018 im Deutschen Theater Berlin, wurde von einer Vorbereitungsgruppe des Runden Tischs der Berliner Theaterarchive in Abstimmung mit den weiteren Teilnehmer*innen des Runden Tischs organisiert.

2. Kartographie der Theater und theatersammelnden Institutionen in Berlin

Um einen Überblick über die in Berlin aktuell vermuteten Orte von Sammlungen, Beständen und Materialien zu Geschichte und Gegenwart der Darstellenden Künste zu erhalten, wurde zunächst in Abstimmung mit der Vorbereitungsgruppe der Veranstaltung „Was bleibt“ eine Systematisierung relevanter Sammlungsgruppen vorgenommen. Als Unterteilung lässt sich folgende erste Auflistung annehmen:

- Theaterpraktische Institutionen: Theater- und Opnerhäuser, Spielstätten mit/ohne eigenes Ensemble
- Ausbildungs- und Forschungsinstitutionen: Universitäten, Hochschulen, Theaterschulen
- Informationszentren: Verbände, Vereine
- Gedächtnisinstitutionen: Archive, Bibliotheken, Museen
- Einzelpersonen und Gruppen, die künstlerisch produzieren
- Sonstige Einzelpersonen: z.B. Sammler*innen, Fotograf*innen, Journalist*innen

Die in dieser Erhebung vorgenommene Kartografierung ist als ein Startpunkt zu werten. Sie konzentriert sich zunächst auf Institutionen, die mit einem fixen Ort/Gebäude in Verbindung stehen. Personen und Gruppen, die künstlerisch tätig sind bzw, im Umfeld der Darstellenden Künste wirken, wurden zunächst bei dieser ersten Verortung außen vorgelassen. Sie sind bei einer vertiefenden Erhebung unbedingt einzubinden.[2] Die Diversität dieser Einzelpersonen und Gruppen in ihrem Wirkungshintergrund ist groß, die Relevanz dieser Personen und ihrer Sammlungen als Wissens- und Erfahrungsspeicher der Darstellenden Künste ist dabei nicht hoch genug zu schätzen. Eine umfassendere Erhebung zu möglichen personengebundenen Sammlungen sollte hier interessante und weitreichende Erkenntnisse erbringen.[3]

2.1 Methode und Quellen

Für die Erhebung der benannten Gruppierungen wurde auf drei Hauptquellen zurückgegriffen:

- Bühnenjahrbuch 2018 des Deutschen Bühnenvereins[4]
- vorherige Auswertungen des Runden Tischs Berliner Theaterarchive
- Auswertung/Recherche von Paul. S. Ulrich zu theatersammelnden Institutionen/Aufbereitung für die SIBMAS (letzte Aktualisierung: 2012)[5]

Die in den Quellen benannten Institutionen wurden tabellarisch aufgenommen und mit ihren aktuellen Adressen verzeichnet. Die Adresseinträge wurden soweit möglich auf Richtigkeit überprüft und abgeglichen mit Zweitquellen.

2 Laut der Website des Landesverband freie darstellende Künste LAFT Berlin sind es allein 353 Personen und Ensembles, die Mitglied im Verband sind und sich somit im Bereich der freien Darstellenden Künste engagieren. Darüber hinaus sind noch wesentlich mehr Akteur*innen der Darstellenden Kunst zu vermuten, die sich nicht in diesem Verband organisiert haben.

3 Die bundesweite Initiative „Archiv Freie Theater” (theaterarchiv.org), die eine künstlerorientierte Sammlungs- und Archivierungspraxis anstrebt, mit ihrem lokalen Pendant, das durch den LAFT Berlin koordiniert wird, ist hier zur Zeit mit Recherchen beauftragt.

4 Deutsches Bühnenjahrbuch 2018. Das große Adressbuch für Bühne.Film.Funk.Fernsehen, Hg. Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger, Verlag der Bühnenschriften-Vertriebs-Gesellschaft mbH, Hamburg 2017.

5 Die SIBMAS (http://www.sibmas.org/) ist die internationale Vereinigung theatersammelnder Bibliotheken, Archive und Dokumentationszentren. Die benannten Erhebungen sind leider nicht mehr öffentlich online zugänglich. Paul S. Ulrich, der diese Erhebung für die Sibmas durchgeführt hat, ließ sie dem Runden Tisch dankenswerterweise für die hiesige Erhebung zukommen.

2.2 Erhebung

Insgesamt wurden 112 Berliner Institutionen erfasst, bei denen Sammlungen oder Bestände zur Darstellenden Kunst zu vermuten sind. Diese Institutionen sind berlinweit verteilt. Der Reichtum der Berliner Theaterlandschaft zeigt sich in der Diversität der verzeichneten sammelnden Institutionen.

Die Institutionen, die bei dieser Erhebung verzeichnet wurden, lassen sich wie folgt darstellen:[6]

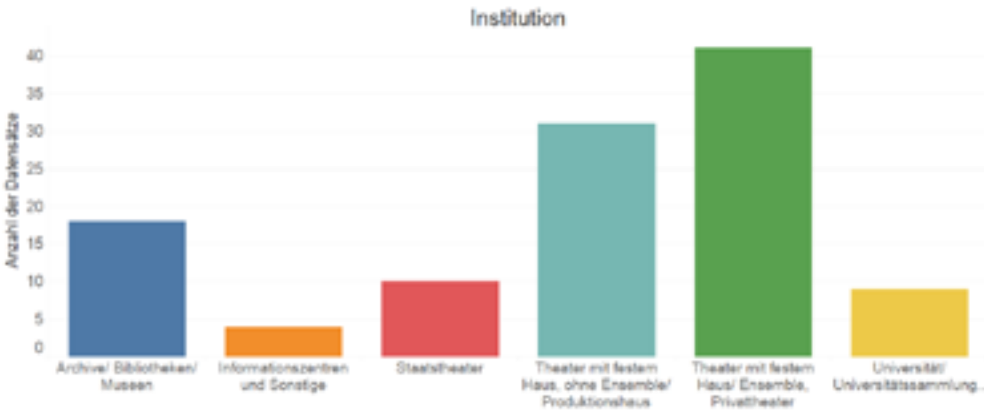
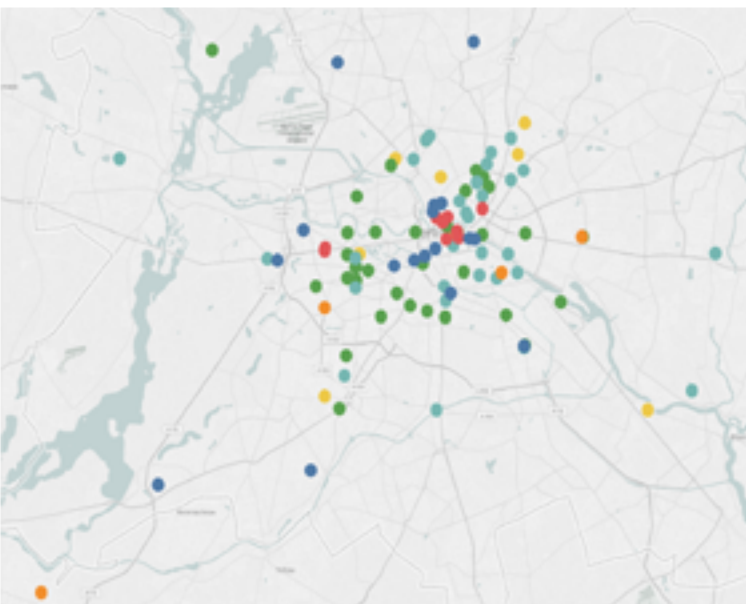


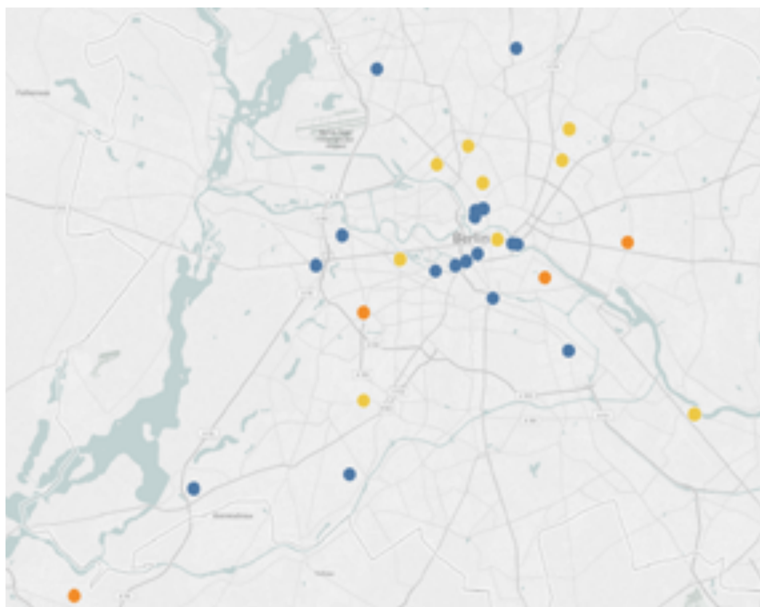
Bild 1: Anzahl Institutionen nach Institutionstypen

Bild 2: Verteilung aller erfassten Institutionen in Berlin

Bild 3: Verteilung aller erfassten Archive/Bibliotheken, Informationszentren und Universitäten/ Hochschulen mit Universitätssammlungen

Bild 4: Verteilung aller erfassten Theater- und Opernhäuser





Von diesen 112 erfassten Institutionen sind 18 dem Bereich der Gedächtnisinstitutionen zugehörig. Über die drei zu Beginn benannten Berliner Gedächtnisinstitutionen hinaus ergibt sich bereits hier ein differenzierteres Bild der Institutionen mit einem Wirkungsinteresse im Bereich der Darstellenden Künste. Dabei ist anzumerken, dass die verschiedenen Gedächtnisinstitutionstypen auch unterschiedliche Herangehensweisen an Erschließungstiefen, Sammlungsziel und -breite sowie ihren Darstellungszweck haben, die für eine gemeinsame Strategie des Erhalts diskutiert und geprüft werden müssen.[7]

Die flachste Erschließung in dieser Erhebung erfolgte im Bereich der Verbände und Vereine, da in diesem Bereich bisher keine spartenorientierte Auflistung existiert. So divers die Vereinslandschaft Deutschlands ist, so vielfältig sind die Vereinszwecke, Gründungsszenarien und Entwicklungen. Zu vermuten sind diverse Vereinigungen, die oft nicht unbedingt ein direktes Sammlungsinteresse im Bereich der Darstellenden Künste haben, aber dennoch

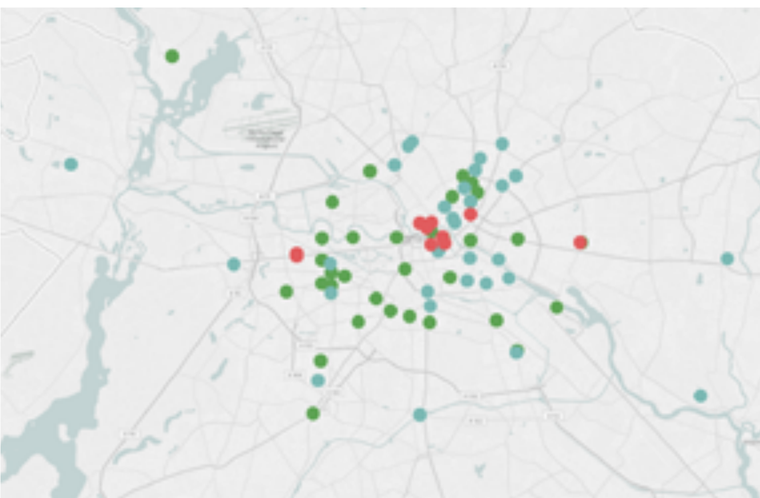
6 Bild 1 bis Bild 4 wurden mit der Software Tableau Public entwickelt.
7 Ergänzend ist anzumerken, dass in dieser Erhebung Bezirksmuseen und -archive, Privatmuseen sowie Staats- und Bezirksgalerien noch nicht berücksichtigt wurden. Auch diese sollten in einer weiteren Erhebung Eingang finden.

theaterrelevante Bestände aufweisen könnten (wie beispeilsweise in politischen Bewegungen u.ä.) Die hier gefundenen vier Vereinigungen sind somit nur als vager Beginn der Auflistung zu betrachten.

Neun Universitäten und Hochschulen, an denen Sammlungen zu vermuten sind, wurden verifiziert. Dabei geht es sowohl um künstlerische Ausbildungsstätten im Bereich der Darstellenden Künste, aber auch um Hochschulen, die sich mit theaternahen Bereichen beschäftigen, sowie um wissenschaftlich-theoretische Institutionen. Noch nicht erfasst sind hier private Hochschulen und Ausbildungsstätten, von denen einige in Berlin auch schon seit mehreren Jahren/Jahrzehnten existieren und durchaus auch interessant in Hinblick auf mögliche Sammlungsbestände sein können.

Im Bereich der theaterpraktischen Institutionen wurde für einen detailierten Überblick eine genauere Unterteilung vorgenommen. Diese schließt im weitesten Sinne an die Einteilung des Deutschen Bühnenjahrbuchs an, die neben Staats- und Stadttheatern (in Berlin aufgrund der föderativen Einteilung als Stadtstaat sind nur Staatstheater zu benennen) Theater mit festem Haus/Privattheater und Theater ohne festes Ensemble, zu denen auch die Produktionshäuser zu zählen sind, auflistet.[8]

Insgesamt wurden 82 Institutionen der Theaterpraxis erfasst: 10 Staatstheater, 31 Theater ohne festes Ensemble/Produktionshäuser und 41 Theater mit festem Haus/Privattheater. Auch diese Listung ist nicht als vollständig zu bezeichnen, da nicht alle Institutionen im Bühnenjahrbuch gemeldet sind. Ergänzt wurde hier aus anderen Quellen. Eine vollständige Übersicht aktueller Institutionen der Produktion Darstellender Künste existiert per se nicht. Somit kann auch diese Erhebung nur eine Annäherung darstellen.



Es ergibt sich aber schon aus der hier aufgelisten Anzahl an Institutionen, welch hohe Theaterdichte das Land Berlin aufweist. Berücksichtigte man in einem weiteren Schritt die zunächst nicht mit einbezogenen Einzelkünstler*innen, Einzelsammler*innen, Ensembles in der Kartographie, so wird sich ein diverses und vielfältiges Bild der Berliner Theaterlandschaft in der Gegenwart ergeben.

Ein erstes Fazit

Die hier vorgenommene Erhebung ist nicht die erste Kartographierung Berliner Theaterorte. Im Rahmen der digitalen Aufbereitung der Theaterbausammlung der Technischen Universität Berlin werden fortlaufend Georeferenzierungen erarbeitet und für Berliner Karten theatraler Räume aufbereitet.[9] Im Unterschied zu dieser diachronen Aufbereitung, die die Entwicklung szenischer Orte in Berlin aufweist, liegt der Schwerpunkt der hier vorgenommenen Erhebung zunächst in der synchronen Darstellung aktueller Theaterorte mit dem Fokus der Recherche auf alle Orte, die Sammlungen zur Darstellenden Kunst vermuten lassen.[10] Sie will damit einen Überblick über die Diversität und die Vielfalt der Orte, an denen zum

8 Der Begriff des Staatstheaters ist hier entsprechend der Setzung des Bühnenjahrbuchs genutzt, das die – wie auch immer einzuschätzende – Bedeutung eines Hauses in den Vordergrund stellt und sowohl landeseigene Betriebe sowie GmbHs und AGs als Rechtsträger für seine Definition zulässt. Das Land Berlin hingegen benennt solche Bühnen als Staatstheater, die nach Landeshaushaltsordnung (LHO) §26 in Berlin betrieben werden: das Deutsche Theater mit den Kammerspielen, die Volksbühne, das Maxim Gorki Theater und das Theater an der Parkaue. Dadurch ergeben sich hier unterschiedliche Zählungen und Verhältnisdarstellungen.

9 Siehe auch: Danilsen, Olivia; Newesely, Bri; Ritter, Franziska: Theatrale Kartografien für Berlin. Erste Forschungsergebnisse aus der Theaterbausammlung; in: die Vierte Wand 007, Berlin 2017.

10 Paul. S. Ulrichs Untersuchung hatte zunächst in erster Linie Gedächtnisinstitutionen im Fokus der Untersuchung.

Theater in dieser Stadt Sammlungen vermutbar sind geben.[11]

Diese erste Erhebung bedarf in vielerlei Hinsicht der Ergänzung. So ist zum einen die Einbeziehung weiterer Quellen für die genauere Verortung der bereits in der Systematisierung aufgenommenen Institutionstypen notwendig. Darüber hinaus sind weitere Institutionstypen zu vermuten und zu berücksichtigen.

Für eine tiefer gehende Erhebung muss des Weiteren die Sammlungsabsicht der Institutionen befragt werden. Welche Kategorisierungen hier vorzunehmen sind, muss dabei Diskussionsgegenstand sein. Folgende Fragen sind hier zu bedenken:

1. Warum wird gesammelt? Mit welchem Bezugspunkt? Mit welchem Zweck?
2. Gibt es eine bestimmbare strategische Sammlungsintention? Wie wirkt sich diese auf den Vorgang des Sammelns aus?

Daran anschließend muss dieser Sammlungsvorgang der Institutionen in folgenden Fragen näher untersucht werden:

1. Welcher Begriff der Darstellenden Künste liegt dem Sammeln zu Grunde?
2. Welche Sammlungskriterien (Art der Objekte) zieht diese Definition nach sich?
3. Welche Ordnungskriterien (Form der Verzeichnung, Systematik der Verzeichnung) sind dadurch bedingt?

Durch diese Vertiefung ist eine über die Kartographie hinausgehende Systematisierung der theatralen Topographie Berlins möglich, die die Relevanz und den Einfluss der Darstellenden Künste auf die Geschichte und Entwicklung dieser Stadt erst deutlich machen kann und vielmehr eine Strategie der Vernetzung dieser unterschiedlichen Orte und ihrer diversen Sammlungshintergründe verbindet mit dem Nachdenken über das Wie und Warum eines Archivs der Darstellenden Künste überhaupt.

3. Umfrage zu Beständen und Sammlungen an Berliner Theater- und Opernhäusern

Neben einer ersten aktuellen Erhebung von Orten des Theatersammelns und Theaterarchivierens wurde im Rahmen der Erhebung insbesondere die Situation an den Theater- und Opernhäusern tiefer gehend untersucht. Dazu wurde ein Fragebogen designt mit folgendem Auswertungsziel:

- Überblick über den Umgang mit Materialien an Berliner Theater- und Opernhäusern
- Überblick über zuständige Personen an den Häusern für die Materialien

Die Zielgruppe dieses Fragebogens waren zunächst die öffentlichen Theater und Opernhäuser Berlins sowie Spielstätten mit Ensemble/ Privattheater und Spielstätten ohne Ensemble/Produktionshäuser. (Noch) nicht angefragt wurden Freie Gruppen, Off-Theater, Einzelkünstler*innen, Einzelsammler*innen etc..[12]

Die Struktur des Fragebogens, orientiert sich am Umfrageziel und umfasst folgende Felder:

- Kontaktdaten der zuständigen Personen für die Theatersammlung
- Vorhandensein von Sammlungen, Genese und Zuständigkeiten
- Sammlungsinhalt
- Abgabe an theatersammelnde Institutionen

11 Eine Verbindung mit diesen weiteren Untersuchungen ermöglichte einen umfassenderen Überlick über die Orte des Theaters in Vergangenheit und Gegenwart. Dies wäre insbesondere interessant mit Blick auf den Verbleib der Materialien und Dokumente nicht mehr existierender szenischer Orte, die das theatrale Gedächtnis der Stadt geprägt haben.

12 Angedacht ist hier eine enge Zusammenarbeit mit dem Projekt zum Archiv des Freien Theaters in Berlin.

An der Umfrage beteiligt haben sich 27 Institutionen der Theaterpraxis. Alle großen Theaterhäuser Berlins konnten in die Auswertung mit einbezogen werden, darunter die nach LHO geförderten Häuser sowie Häuser aus der Maßnahmengruppe 2 des Kulturhaushalts. Die umfassende Beteiligung an der Umfrage macht die Auswertung besonders interessant, da sie valide Ergebnisse liefert in Bezug auf den Zustand der Sammlungen und die Situation der Betreuung vor Ort.

3.1 Darstellung der Ergebnisse

Vorhandensein und Genese von Sammlungen

Zunächst wurden die teilnehmenden Institutionen angefragt, ob sie Sammlungen in ihren Häusern aufbewahren. Fast 90 % bejahten diese Frage und beschrieben umfangreiche Sammlungen, die oft weit in der Geschichte der jeweiligen Institution zurückreichten. Die ältesten Bestände wurden auf die 60er Jahre des 19. Jahrhunderts datiert.

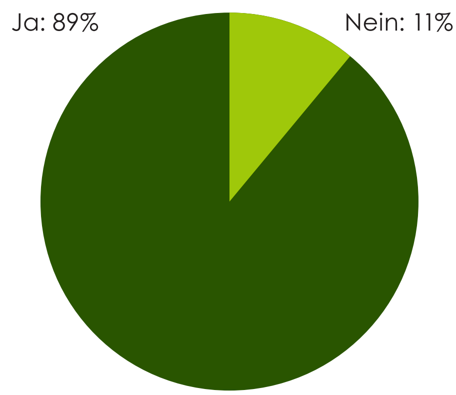


Bild 5: Vorhandensein von Sammlungen/ Beständen

Zuständigkeiten

Nur in der Hälfte der Fälle konnte für diese umfangreichen Sammlungen eine zuständige Person benannt werden. Bei der anderen Hälfte gab es entweder keine klare Regelung der Zuständigkeiten oder aber überhaupt keine Person, die für die Betreuung der Sammlungen zuständig ist.

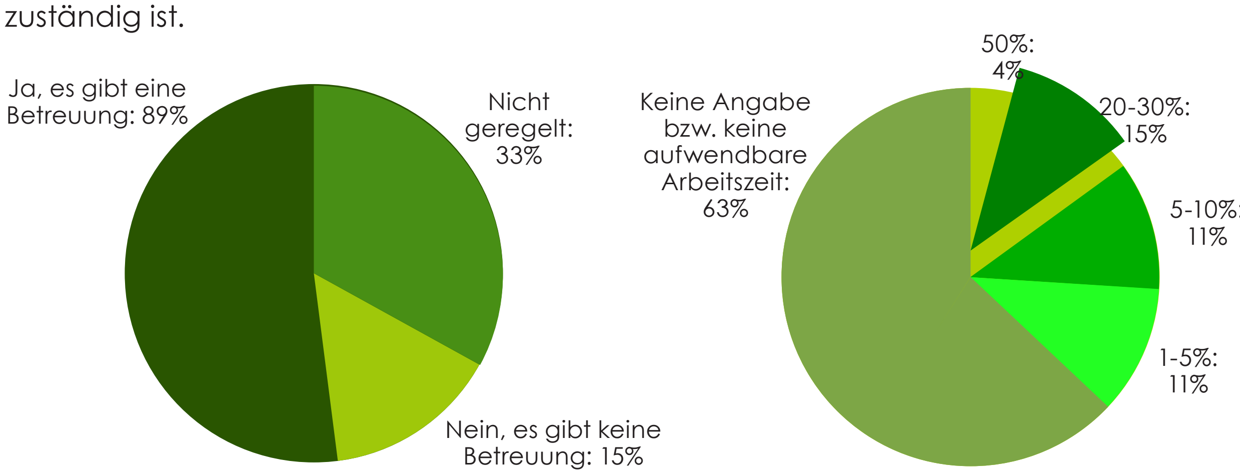


Bild 6: Betreuungssituation der Bestände und aufwendbare Arbeitszeit

Diese unklare Regelung der Zuständigkeiten verschärft sich, betrachtet man die aufwendbare Arbeitszeit für die Sammlungen. In 85 % der Fälle konnte nur bis zu insgesamt 10% der Arbeitszeit für die Betreuung der Sammlung aufgewendet werden. 63% gaben sogar an, dass sie gar keine Arbeitszeit für die Betreuung aufwenden konnten. Nur rund ein Sechstel der Befragten teilten mit, dass sie zumindest 20-30% ihrer Arbeitszeit für die Betreuung aufwenden konnten. Nur eine Person gab an 50% der Arbeitszeit allein für das Archiv nutzen zu können.

Betrachtet man diese personelle Struktur, so erklärt sich auch die prekäre Situation, in der sich die Sammlungen und Archive an den Theater- und Opernhäusern befinden. Eine umfassende Betreuung der Sammlung umfasst neben der Besucherpflege und wissenschaftlichen Begleitung von Rechercheprozessen auch die fortwährende Erfassung, Verzeichnung, Pflege und Digitalisierung der Bestände. Diese ist bei nicht bzw. kaum vorhandener aufwendbarer Arbeitszeit nicht zu leisten.

Erfassung der Bestände

So verwundert es nicht, dass nur 15 % der Bestände elektronisch verzeichnet sind. Dies bedeutet jedoch nicht unbedingt, dass auch eine Datenbank für diese Verzeichnungen genutzt wird. Meist, so ist nach Gesprächen zu vermuten, sind es Tabellenformate in den gängigen Schreib- oder Tabellenkalkulationsprogrammen, die hier zugrunde liegen, kaum transferierbar, noch an die gängigen Verzeichnungssystematiken im Bereich Darstellende Künste angepasst.

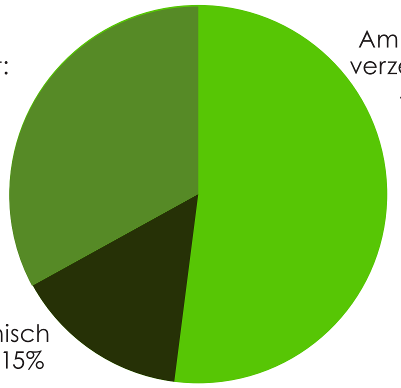


Bild 7: Erfassungsstand der Bestände

Noch schwieriger wird es bei den restlichen 85%. Ein Drittel aller Fragebogenteilnehmer gab an, dass in ihren Häusern gar nicht erfasst wird. Mehr als die Hälfte verzeichnet nur am Objekt, nimmt aber keinen Gesamterfassung, als zentralen Zugang zu den Beständen, vor. Was dort insgesamt vorhanden ist, lässt sich somit nur schwer aussagen. Oft ist das Wissen darüber in Einzelpersonen, die den Fundus, die Ablage, den Keller über die Zeit gefüllt haben, konzentriert. Wenn diese Personen nicht mehr da sind, auf Grund von Berentung, Personalwechsel o.ä., ist dieses inhärente Wissen oft nur schwer reproduzierbar.

Zugang

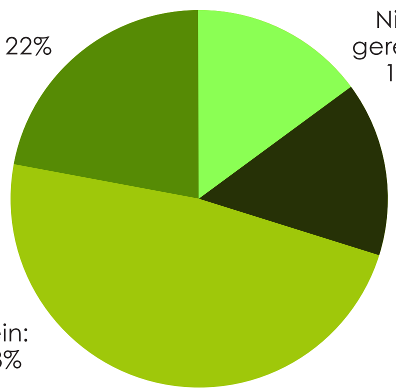


Bild 8: Zugang zu den Sammlungen/ Archiven

Auch der Zugang zu den Sammlungen ist nur schwer zu garantieren aufgrund der geringen Arbeitskapazitäten, die für die Betreuung zur Verfügung stehen. In 78% der Fälle kann kein geregelter Zugang gewährleistet werden. Nur rund ein Fünftel der Teilnehmenden gibt an, hier Regelungen an den Häusern zu haben. Im Rahmen dieser Umfrage wurde noch nicht geklärt, wie häufig Anfragen überhaupt erfolgen. Hier muss in einem nächsten Schritt konkretisiert werden, wie eine Strategie für eine Sichtbarkeit dieser Sammlungen, deren Existenz so kaum bekannt ist, aber auch für die Garantie eines Zugangs aussehen kann.

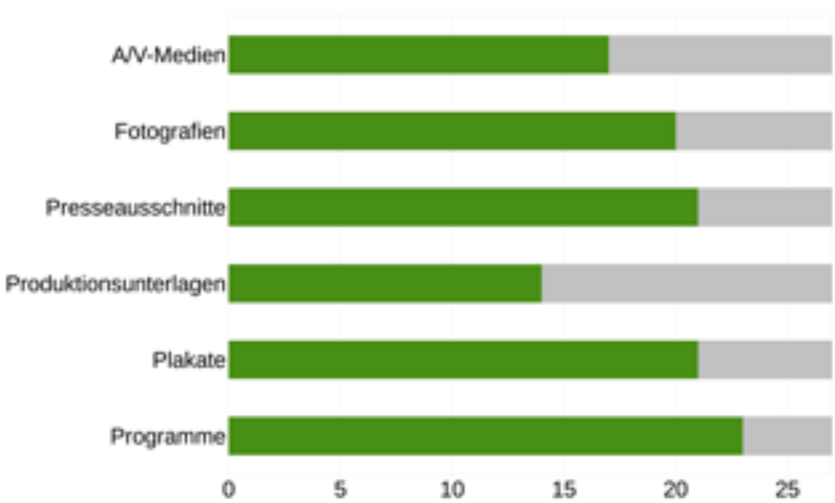


Bild 9: Vorhandene Materialien/ Objekte/ Dokumente in den Sammlungen: häufigste Nennungen

Sammlungsinhalt/ -qualität

Um die Sammlungsqualität besser einschätzen und vergleichen zu können, wurden die Teilnehmenden gebeten, neben einem Freitext zur Genese ihrer Sammlung auch über die Material- und Objekttypen in einem Format der Mehrfachauswahl Auskunft zu geben. Die häufigsten Nennungen sind in der folgenden Grafik zu sehen.

Dreiviertel der Befragten gaben an, Fotografien, Presseausschnitte und Plakate zu besitzen. Ca. 63% verwiesen auf Ihre Sammlung an audiovisu-

ellen Material. Mehr als die Hälfte gab an Produktionsunterlagen, wie Regiebücher, Zeichnungen zu Produktionen u.ä. aufzubewahren.

Zu erwähnen ist, dass einige der Befragten in ihren Freitexten darauf hinwiesen, dass in ihren Häusern gezielt seit oft mehreren Jahrzehnten bestimmte Materialtypen von allen Aufführungen aufbewahrt werden. Es kann bei weiten also nicht von einer Zufallsanhäufung an nicht mehr benötigtem Material die Rede sein. Viel mehr ist von einer wohlüberlegten Sammlungsabsicht auszugehen, die als Resultat ein umfassendes Bild der Inszenierungsgeschichte eines Hauses liefern kann.

Was passiert mit diesen umfangreichen Sammlungen bei einem Wechsel der Intendanz, der Auflösung des Theater oder ähnlich einschneidenden Ereignissen. Oder auch, wenn die Räumlichkeiten einfach nicht mehr groß genug sind für die umfangreichen Bestände?

Abgabe und Kassation

Die Theater- und Opernhäuser wurden auch befragt, inwieweit sie eine Strategie verfolgen, für den Fall einer notwendigen oder einfach nur gewollten Abgabe oder Kassation.

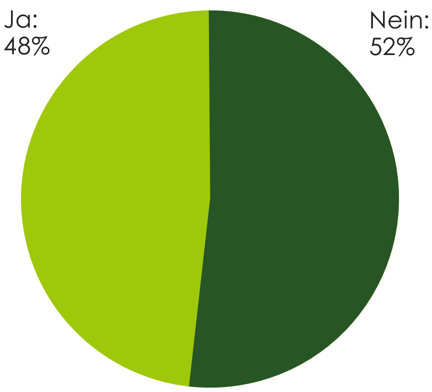


Bild 10: Aussortierung in den Beständen

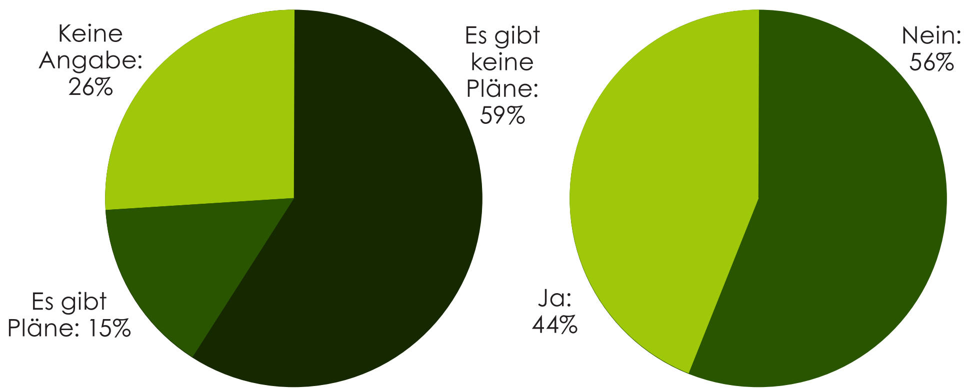


Bild 11: Abgabe an Archivinstitutionen:
geplante Abgaben (links), bereits getätigte Abgaben (rechts)

Die Aussortierung von Material wurde bereits in fast der Hälfte der Häuser vorgenommen. Was und wie viel, nach welchem System, weggeworfen wurde, konnte zunächst nicht vergleichend analysiert werden. Die Gründe, so scheint es, sind vielfältig. Oft handelte es sich tatsächlich um einen schieren Platzmangel, teilweise wurden Schimmelbefall, Wasserschäden u.ä. als Gründe angegeben.

Mindestens eine Abgabe wurde bereits in 44% der Häuser vorgenommen. Eine Abgabe in Planung haben 15%. Es wurde auch nach den Gedächtnisinstitutionen gefragt, die für eine geplante oder schon erfolgte Abgabe für die Häuser in Frage kommen. Genannt wurden hier die drei großen Institutionen in Berlin: das Landesarchiv Berlin, die Akademie der Künste, die Stiftung Stadtmuseum. Darüber hinaus wurden insbesondere für den audiovisuellen Bereich die Deutsche Kinemathek und das Mime Centrum am Internationalen Theaterinstitut aufgerufen. Doch auch über die Berliner Grenzen hinaus wurden Institutionen wie die Staatliche Kunstsammlung Dresden, das Kinder- und Jugendtheaterzentrum (hat auch einen Sitz in Berlin, aber der Großteil der aktuellen Sammlung befindet sich in Frankfurt am Main) und das Kabarett-Archiv in Mainz genannt.

4. Auswertung und Fazit

Die Erhebung des Runden Tisch Berliner Theaterarchive gibt einen ersten aktuellen Überblick über die theatrale Topographie Berlins. Sie richtet ihren Fokus in der Umfrage dabei insbesondere auf die Situation der Sammlungen an den Theater- und Opernhäusern dieser Stadt. Eine Ausweitung der Umfrage, dementsprechend angepasst, auf die verschiedenen Typen des Theatersammelns, so wie zu Beginn dieses Berichts aufgeführt, ist dringend notwendig, will man einen vollständigeren Überblick über vorhandene Sammlungen erhalten.

Doch schon, wenn man sich auf diesen engen Fokus konzentriert, ergeben sich einige bemerkenswerte Ergebnisse, die wesentliche Fragen der Strukturierung und Strategien des Theatererinnerns in dieser Stadt nach sich ziehen.

Sammlungen und Bestände an den Theatern

Fast alle Befragten an den Theater- und Opernhäusern haben eigene umfangreiche, oft weit zurückreichende Bestände vor Ort, die aber kaum erschlossen und selten für Außenstehende zugänglich sind. Die Betreuung der Sammlungen ist nur teilweise, wenn überhaupt gewährleistet.

- Wie kann eine systematische Sammlung von relevanten Objekten vor Ort garantiert werden?
- Wie können eine systematische Ordnung und Verzeichnung der Sammlungen und Bestände vor Ort garantiert werden?
- Wie kann eine fachgerechte Bestandspflege/-erhaltung vor Ort gewährleistet werden (auch wenn die Sammlungen für eine Übergabe vorbereitet werden sollten)?
- Wie ist ein Zugang für die theaterinteressierte Öffentlichkeit, Wissenschaft/Ausbildung, Journalismus vor Ort möglich?
- Wie kann man erfahren, welche Bestände vor Ort überhaupt vorhanden sind?

Wenn Sammlungskenntnis von Einzelpersonen in den Theater- und Opernhäusern abhängt, ist dieses Wissen oft gefährdet in Vergessenheit zu geraten. Wenn das Wissen um das fachgerechte Be- und Erhalten nicht vorhanden ist, gehen womöglich für die Theatergeschichte der Stadt wertvolle Bestände ungewollt verloren. Um diesen prekären Perspektiven keinen Raum zu lassen, ist eine gemeinsame Berliner Strategie für den sachgemäßen Erhalt der Bestände an den Häusern, aber auch für die Möglichkeit der regelmäßigen Abgabe an die zuständigen Gedächtnisinstitutionen notwendig.

Strategie

Eine solche „*Berliner Strategie zu Erhalt und Zugang zu Theatergeschichte und -gegenwart*" ist nur zu erreichen, wenn alle Institutionen das gleiche Ziel verfolgen. Derzeit gibt es Einzelabsprachen mit Gedächtnisinstitutionen zur Abgabe von Materialien. Diese sind oft nicht abgestimmt mit der Politik oder aber auch nicht mit den anderen Gedächtnisinstitutionen.

- Wie kann aber eine systematische Strategie der Theater- und Opernhäuser gemeinsam mit den Gedächtnisinstitutionen zur Abgabe erreicht werden?
- Wie kann eine solche Abgabe an den Häusern langfristig vorbereitet werden?
- Wie kann eine institutionsübergreifende Kooperation und Absprache hinsichtlich der Abgabe von Dokumenten aussehen?

Wie weiter?

Der Runde Tisch der Berliner Theaterarchive hat im Anschluss an den Workshop für diese gemeinsame Strategie ein erstes Handlungspapier entworfen, das auf der Website www.theaterarchive.de abgerufen werden kann. Er will die Vernetzung der Theater und Opernhäuser mit den Gedächtnisinstitutionen stärken und gemeinsam mit der Senatsverwaltung für Kultur und Europa in Berlin diese Strategie in einem Langzeitprozess nachhaltig entwickeln.

Die weit verteilten Bestände und Sammlungen zu den Darstellenden Künsten als ein Theatergedächtnis der Stadt Berlin zu begreifen, kann nur gelingen, wenn Transparenz und Nachhaltigkeit in den Entscheidungen zur Bewahrung der Dokumente prävalieren. Dies macht es für die Theater- und Opernhäuser dieser Stadt leichter, Entscheidungen zu treffen und zu verteidigen bezüglich der in ihren Häusern befindlichen Objekte, Dokumente, Materialien. Doch auch für die Forschenden, Zuschauer*innen, Lehrenden, Journalist*innen, sozusagen die „andere Seite" des Theatergedächtnisses, kann nur eine gemeinsame Strategie des Erhalts den Zugang zum Theater vielfältig und verständlich gestalten.

Die Autorin ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Theaterinstitut Deutschland/Mime Centrum, Bereich: Mediathek für Tanz und Theater, u.a. Koordination des Projekts: PASSAGE 23°E. Theater und Theatralität vom Baltikum bis zur Ägäis. Bis 2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Hildesheim im Projekt Performing the Archive. Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters. Studium Philosophie und Sprachwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin.
https://www.iti-germany.de

Seit 2011 arbeitet der **Runde Tisch der Berliner Theaterarchive** als informeller Verbund der Institutionen mit Theatersammlungen sowie der um die Dokumentation ihrer Arbeit bemühten Theater und Künstler*innen der Stadt. Initiiert wurde er vom Internationalen Theaterinstitut Deutschland, dem Archiv der Akademie der Künste und dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin.
Ca. 20 Institutionen – Archive, Bibliotheken, Universitäten und Theater – treffen sich zweimal im Jahr zum Fachaustausch.

Am 29.01.2018 lud der Runde Tisch in das Deutsche Theater Berlin zu einem ganztägigen Workshop unter dem Titel ***„Was bleibt. Zur Situation der Berliner Theaterarchive. Kooperationen. Innovationen. Strategien"***. Mehr als 70 Teilnehmer*innen diskutierten zu Strukturen für einen gemeinsamen Erhalt der Berliner Theaterlandschaft in Gegenwart und Vergangenheit. Angestoßen wurden Diskussionen zur Stärkung der Theaterarchive aber auch der für die Theaterüberlieferung zuständigen Gedächtnisinstitutionen in Berlin.
Diese Umfrage unter Berliner Theater- und Opernhäusern zur Situation der an den Häusern vorhandenen Bestände und Archive war die Basis der Diskussion.

www.theaterarchive.de

Archiv des Freien Theaters

Ein kurzer Bericht zum Stand der Dinge

von Dr. Henning Fülle

Performing the Archive – das war fast so etwas wie ein Schlachtruf, mit dem die wichtigsten überregionalen Akteure der organisierten Freien Darstellenden Künste mit ihrem Aufruf vom Januar 2016 an die Öffentlichkeit traten: Die vergleichsweise noch junge Tradition der „*zweiten Säule der Theaterlandschaft*“ solle sich selbst organisiert in das gesellschaftliche kulturelle Gedächtnis einschreiben und die spezifischen Qualitäten ihrer künstlerischen, organisatorischen und kommunikativen Praxis dokumentieren. Die angemessene Bewahrung dieser Überlieferung sei nicht allein von den traditionell damit beauftragten Institutionen nicht zu leisten, war eine der Gründungsbehauptungen des Arbeitskreises, der sich der Aufgabe annahm. Ein Archiv des Freien Theaters müsse in seiner Organisation und seiner Gestaltung die Besonderheiten des Freien Theaters aufnehmen – Performing the Archive war die Formel, in der dieser Anspruch ausgedrückt wurde.
Unter diesem Titel stand auch das Forschungsprojekt, mit dem Ende 2015 das Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim durch den Arbeitskreis beauftragt wurde. Finanziert durch die Beauftragte des Bundes für Kultur und Medien, die Kulturverwaltungen der Bundesländer Brandenburg, Hamburg, Niedersachsen, Sachsen, Baden-Württemberg und die Stiftung Niedersachsen sowie durch Beiträge der Mitgliedsorganisationen des Arbeitskreises wurde ein erster Überblick über die vorhandenen und zu vermutenden Bestände von Archivalien des Freien Theaters erarbeitet. Weiterhin wurden im Zuge des Forschungsprojektes mehrere Konferenzen zu zentralen Fragen der Verzeichnung und Katalogisierung, des Rechtsmanagements und des Aufbaus einer Datenbank veranstaltet. Diese Diskurse mündeten in eine öffentliche Konzeptionskonferenz, die am 17. und 18. Oktober 2016 mit Unterstützung und Förderung des Kulturreferates der Landeshauptstadt München im dortigen Literaturhaus stattfand.

Die Ergebnisse der Forschungsarbeiten und der Diskursveranstaltungen sind in einem Abschlussbericht nachzulesen, der im Frühjahr 2018 beim Olms Verlag als Hildesheimer Universitätsschrift erscheint. In acht Essentials sind dort die wesentlichen Ergebnisse der Studie zusammengefasst:

Erstens

Die Studie zeigt, dass das Archiv des Freien Theaters als gemeinsame Anstrengung der Akteure und Protagonisten mit Unterstützung durch Kulturpolitik, Wissenschaft und zivilgesellschaftliche Initiative realisierbar ist. Dabei wird deutlich, dass es in seinen Funktionen als Wissensplattform, Forschungsforum, kulturpolitische Materialsammlung und Sammlung künstlerischer Arbeiten als Archiv neuen Typs zu denken ist: Es dokumentiert, bewahrt und erschließt die Überlieferung der künstlerischen wie der organisatorischen und strukturellen Praxis des Freien Theaters und macht diese wieder verfügbar für wissenschaftliche Aufarbeitung aber auch für künstlerische Intervention.
So zeigt die Studie auch, dass das Archiv des Freien Theaters als dezentrale Struktur von Standorten zu denken ist, in der in schmaler zentraler Organisation Richtlinien für die Bewahrung, Erschließung und Verfügbarmachung der Materialien entwickelt und vorgeschlagen werden.

Zweitens

Die Studie entwirft erstmals eine Kartografie der Bestände des Freien Theaters in Deutschland. Über 4500 potentielle Bestandshalter_innen und Bestandsorte wurden identifiziert, in allen Bundesländern, vor allem in den urbanen Räumen. Verschiedene Bestandshalter_innen typisieren das Freie Theater, unter anderem Theatermacher*innen, Theatergruppen, Theaterfestivals, Theaterförderer, Produktionshäuser, Ausbildungsstätten, Spielstätten, Fotograf_innen, Soziokulturelle Zentren, Produzent_innen, Vereine und Verbände.

Drittens

Die Studie macht erstmals auf den Reichtum der Bestände als Kulturelles Gedächtnis des Freien Theaters aufmerksam. Die Umfänge sind unterschiedlich, erste vorsichtige Schätzungen ermitteln eine Gesamtgröße der Archivalien von rund 137 Regalkilometern physischen Materials, welches bis zu den 2010er Jahren den Großteil der Bestände bestimmt. Seitdem finden sich Objekte und Materialen zunehmend digital auf Rechnern und Festplatten, Servern und in Clouds.

Viertens

Die Studie hat bei über 100 Stichproben erstmals festgestellt, dass die Bewahrung der Archivalien des Freien Theaters außerordentlich gefährdet ist. Oft sind die analogen Bestände durch Verbleichen, Rostfraß und andere chemische Beeinträchtigungen vom Verfall bedroht. Speicherungen von Audio- und Videodateien, auch auf Magnetbändern, bedürfen dringlichst der digitalen Sicherung sowie des Erhalts und der Pflege des analogen Materials selbst.

Fünftens

Die Studie zeigt erstmals die Disparatheit der Verzeichnung und Katalogisierung.
Die meisten Bestände sind unerschlossen, wenige sind über Objekte zuzuordnen, überwiegend sind sie nicht über Listen oder gar digitale Ablagen zugänglich. Oft sind es nur die Verwaltungsakten, die über die Beschriftung von Sammlungseinheiten wie Kartons oder Ordner nachzuvollziehen sind. Eine ausführliche inhaltliche Verzeichnung, die Verbindungslinien und Zusammenhänge aufzeigt, existiert zu den wenigsten Objekten.

Sechstens

Die Studie verweist auf die Tatsache, dass unter den derzeit obwaltenden Rahmenbedingungen eine umfängliche Onlineverfügbarmachung von digitalem Material des Freien Theaters vor allem ein urheberrechtliches Problem darstellt. Die Leistungsschutzrechte schränken die Nutzbarmachung der Materialien ein und bedürfen der Klärung, Vorschläge für ein Rechtemanagement sind zu entwickeln, ohne dabei das geistige Eigentum an künstlerischer Arbeit in Frage zu stellen.

Siebtens

Die Studie versammelt erstmals das große öffentliche Interesse an einem Archiv des Freien Theaters. Alle Beteiligten und Befragten bekunden einen großen Bedarf und halten die Realisierung unter künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Perspektiven für unbedingt notwendig und für gesellschaftlich bedeutsam. Insbesondere untersucht die Studie den Ansatz eines lebendigen Archivs, das dem programmatischen Label „**Performing the Archive**“ folgt.

Achtens

Die Studie dient somit einer ersten Bestandsaufnahme eines zukünftigen Archivs des Freien Theaters in Deutschland. Sie dient der differenzierten weiteren Herangehensweise und möge der Kulturpolitik in den Kommunen, in den Ländern und im Bund dienen, die gesamtstaatliche Verantwortung zu erkennen und wahrzunehmen. Die Bestände sollen überwiegend dezentral bei Bestandsbildner_innen gelagert, in einer systematischen Erfassung und Verzeichnung in einem gemeinsamen und transferierbaren digitalen System zugänglich gemacht werden. Besonders gefährdete Bestände sollen an zentralen Orten, auch in Kooperation mit bestehenden Sammlungen, erfasst werden. Als nächster Schritt wird empfohlen in einzelnen Ländern und Kommunen Machbarkeitsstudien zu verwirklichen, die exemplarisch und modellhaft das genannte Vorgehen erproben.

Zum weiteren Vorgehen

Um die Jahreswende hat sich der Kooperationsverbund als Verein konstituiert und organisiert die weitere Aufbauarbeit. In den Bundesländern Brandenburg, Hamburg und Berlin sowie in der Bayerischen Landeshauptstadt werden derzeit in Abstimmung mit den organisierten Akteuren vertiefende Bestandsanalysen und -erfassungen erarbeitet. Diese Arbeiten bilden auch die Grundlage für die weitere Entwicklung der Erfassungs- und Verzeichnungsinstrumente und die logistischen und organisatorischen Strukturen des bundesweiten Aufbaus. Für 2018 sind weitere Arbeitskonferenzen u.a. zum Anschluss an die bestehenden Strukturen archivwissenschaftlicher und theaterwissenschaftlicher Forschung vorgesehen, um dann für 2019 ein großes bundesweites Projekt aufzulegen, das in Kooperation mit den Länder- und den einschlägigen Bundesstrukturen entwickelt wird.

info@theaterarchiv.org
www.theaterarchiv.org

Der Autor ist Kulturforscher, Dramaturg und Redakteur in Berlin. Mitherausgeber der Studie „*Performing the Archive*“ (mit Christine Henniger und Wolfgang Schneider). Die Dissertation „*Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960-2010)*“ ist 2016 im Verlag Theater der Zeit (Recherchen #125) erschienen. Er arbeitet derzeit an einer Studie über alternative Theaterformen in der Theaterlandschaft der DDR. Mitglied des Arbeitskreises und des Vereins „*Initiative für die Archive des Freien Theaters e.V.*“, Lehre am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und freier Dramaturg u.a. für Mona el Gammal.

AUFRUF

Das Freie Theater in Deutschland braucht ein Archiv – für die Sichtbarkeit seiner Arbeit, als erweiterte Grundlage für die Anerkennung seiner eigenständigen Theaterästhetik, aber auch für die Auseinandersetzung mit seiner eigenen Geschichte. Die Entwicklung des Freien Theaters ist in Deutschland in besonderer Weise Moment der gesellschaftlichen – politischen und kulturellen – Bewegung der Modernisierung der postindustriellen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Verbindung von unbedingt zeitgenössischer Perspektive und entsprechenden Produktionsweisen ist es ein bedeutsames Element der Erneuerung der deutschen Theaterlandschaft. Theater ist beweglich und ebenso beweglich soll das Archiv sein:

- Ein lebendiger Ort des Austauschs – Performing the Archive
- Ein physisches Archiv, ein Ort, der Baustelle bleibt, immer im Entstehen
- Ein Ort des kollektiven Gedächtnisses, der der Beliebigkeit entgegenwirkt
- Ein digitaler Speicher im Internet, der inhaltlich Verbindungen generiert und aufzeigt

Die Initiative für die Gründung eines solchen Archivs begann auf Einladung der Impulse Theater Biennale im Sommer 2013. Seither wurde in regelmäßigen Treffen das Konzept für ein lebendiges Archiv des Freien Theaters konkretisiert.
Wie ein solches Archiv und seine Struktur, die sich im Sinne der eigenständigen Ästhetik des Freien Theaters versteht, aufgebaut sein kann, wird im Rahmen einer ersten Studie seit November 2015 untersucht. Auf dieser Webseite wollen wir alle Interessierten über das Projekt auf dem Laufenden halten.
Das Projekt eines Archivs des Freien Theaters wird von einer Lenkungsgruppe getragen, in der der Bundesverband Freie Darstellende Künste, das Internationale Theaterinstitut Deutschland (ITI Germany) mit dem Mime Centrum Berlin, der Dachverband Tanz Deutschland, das NRW KULTURsekretariat (Wuppertal) mit dem Impulse Theater Festival sowie das Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim zusammenwirken.
Im Rahmen des Projektes „*Performing the Archive. Studie zur Entwicklung eines Archivs des Freien Theaters*“, koordiniert am Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim und gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie den Bundesländern Baden-Württemberg, Brandenburg, Hamburg, Sachsen und der Stiftung Niedersachsen, sammeln wir in einem ersten Schritt möglichst umfassende Informationen über vorhandene Bestände, um eine Bestandsbschreibung der Materialien und Dokumente des Freien Theaters in Deutschland zu erarbeiten.
Wir bitten hierfür um Informationen über vorhandene Sammlungen von audiovisuellen Medien (Videos, DVDs usw.), Druckschriften, Akten, Publikationen, Programmheften (Abendzettel), Förderanträgen und -unterlagen, Pressesammlungen, Protokollen, Manuskripten etc.

Projektträger
Bundesverband Freie Darstellende Künste, Dachverband Tanz Deutschland,
Institut für Kulturpolitik der Universität Hildesheim, Internationales Theaterinstitut Deutschland / Mime Centrum Berlin, NRW KULTURsekretariat / Impulse Theater Festival
Arbeitskreis
Christian Esch, Michael Freundt, Henning Fülle, Martin Heering, Florian Malzacher, Alexander Opitz, Stefanie Wenner, Thilo Wittenbecher
Kooperationspartner/Unterstützer
Der Träger- und Arbeitskreis hat sich aus Vertretern der freien Szene, Produzenten, Verbänden und der Wissenschaft gebildet, um das Projekt eines Archivs des Freien Theaters zu forcieren und konkrete Schritte zu dessen Realisierung zu unternehmen.
Sowohl Träger- und Arbeitskreis als auch Kooperationspartner können und sollen sich künftig erweitern, um eine möglichst breite Unterstützung des Archivs zu erreichen.

Kulturelle Identität

Vermittlungskonzepte zur internationalen Theatergeschichte

von Dr. Jürgen Kirschner

Heute hat ein Gast aus Kanada vorbeigeschaut. Die junge Künstlerin ist zum ersten Mal in Deutschland und nimmt im Rahmen des Festivals ‚Starke Stücke' an dem Programm ‚Next Generation' teil. Dabei hat sie auch die Gelegenheit genutzt, das Kinder- und Jugendtheaterzentrum in der Bundesrepublik Deutschland (KJTZ) in Frankfurt am Main zu besuchen. Ein Blick in die Sammlung hat sie so begeistert, dass sie schon für ihre nächste Reise nach Deutschland in einigen Monaten einen längeren Aufenthalt in der Sammlung angekündigt hat. Dabei haben sie nicht nur in Kanada nicht vorhandene oder schwer zugängliche Dokumente, sondern auch die Vielfalt der Unterlagen aus der Dramaturgie einzelner Produktionen in Deutschland beeindruckt.
Wer die noch nicht digitalisierten Bestände der Sammlung des Kinder- und Jugendtheaterzentrums nutzen möchte, muss sich in der Regel um die Kosten für Reise und Aufenthalt selbst kümmern. Mancher Besuch scheitert an der fehlenden Finanzierung für die individuelle Recherche. Es gibt aber noch eine andere Möglichkeit, sich mit der Sammlung zu beschäftigen. Beispielsweise sind im vierten Quartal 2017 die internationalen Bestände der Sammlung mit zusätzlichen Kräften bearbeitet worden. Ermöglicht wurde das Projekt durch eine finanzielle Unterstützung aus dem Kinder- und Jugendplan des Bundes und aus dem Budget der internationalen ASSITEJ, dem Weltverband der Kinder- und Jugendtheater. Neben einigen Sachmitteln für die Aufstellung der Dokumente bzw. die Konvertierung der Medien waren dadurch vor allem Personalmittel verfügbar. Vom Oktober bis Mitte Dezember 2017 haben eine Studentin und ein Student während insgesamt etwa dreihundert Stunden die Sammlung bearbeitet und sich auf diese Weise mit Kulturgeschichte beschäftigt.

REPERTOIRE UND DISKURS

Das internationale Kinder- und Jugendtheater ist im KJTZ über verschiedene Bestände präsent. Neben dem deutschen Schwerpunkt sind im zeitgenössischen Archiv des Kinder- und Jugendtheaters auch gedruckte bzw. digitale Druckschriften europäischer bzw. internationaler Theater zu finden. Mit der Sammlung der vervielfältigten Medien werden die einzelnen Sammlungen der Theater vor Ort in einen gemeinsamen Kontext gestellt. Mit der geographischen Aufstellung und der seit einiger Zeit begonnenen Ausgabe der Spielplandaten in den Online-Katalogen wird die Entwicklung bzw. Ausdifferenzierung des gemeinsamen Repertoires nachvollziehbar.
Der Diskurs der Kinder- und Jugendtheater in nationalen und internationalen Zusammenhängen wird durch die ‚ASSITEJ International Archives' dokumentiert. Einerseits speist sich das Archiv durch die Abgaben der Nationalen Zentren. Dieser Blickwinkel wird durch die kompletten Archive der deutschen Zentren vertieft. Mit der Gründung des KJTZ ist das verstreute Archiv der westdeutschen ASSITEJ in Frankfurt am Main zusammengetragen worden. Gleichzeitig ist im Nachgang der deutschen Wiedervereinigung das Archiv der ostdeutschen ASSITEJ in Berlin erschlossen worden. Hier spiegeln sich durch das starke Engagement des Zentrums auch die internationalen Diskurse seit Gründung der ASSITEJ 1965. Mit Druckschriften der Theater und Reiseberichten aus dem ehemaligen Zentrum der ASSITEJ der Deutschen Demokratischen Republik wird auch das internationale Repertoire in der damals in realsozialistische und kapitalistische Länder unterteilten Welt sichtbar.
Andererseits sind in die ‚ASSITEJ International Archives' auch die Abgaben des Generalsekretariats eingeflossen. Mit dem Wechsel in diesem Amt ist in der Regel auch ein Wechsel des Standortes verbunden. Mit den ersten Abgaben ausgewählter Kopien sind die Amtszeiten von Rose Marie Moudouès (1965-1990 Frankreich) und Michael Ramløse (1991-1996 Dänemark) dokumentiert. Nach einer Unterbrechung (1997-1998 Österreich) sind nach der Amtszeit von Niclas Malmcrona (1998-2008 Schweden) sämtliche Dokumente in das Archiv gelangt. Mit der Amtszeit von Ivica Šimić (2008-2014 Kroatien) wächst der Anteil der digitalen Dokumente, die seit der Amtszeit von Marisa Gimenez Cacho (2014-2018 Mexiko) zum beherrschenden Medium geworden sind. Durch den im Verlauf von drei Jahrzehnten verzeichneten Zuwachs der Abgaben zeigt sich das in das Kinder- und Jugendtheaterzentrum als Träger des Archivs gesetzte Vertrauen. Mit dem Wandel der Qualität der Dokumente lassen sich die mit dem technischen Wandel verbundenen dokumentarischen Möglichkeiten nachvollziehen. Erstmalig sind die zur Vorbereitung des neunzehnten Weltkongresses in

Kapstadt zusammengetragenen Videomitschnitte 2017 in einer repräsentativen Auswahl im Archiv weiterhin lebendig.
Mit dem jüngsten Schritt zur Bearbeitung der ‚ASSITEJ International Archives' war die Durchsicht des vorhandenen Materials und Einarbeitung der Neuzugänge verbunden. Damit haben die Studierenden sich mit historischen Formaten aus der Zeit des Kalten Kriegs ebenso beschäftigt wie mit aktuellen Medien. Das Projekt hat sich nicht auf die Erschließung durch Aufstellung, Verzeichnung oder Katalogisierung beschränkt, sondern zielte auch auf die Publikation der Verzeichnisse und ausgewählter Dokumente. Zusammen mit konservatorischen Fragestellungen hat sich das Team auch mit der Vermittlung von Kulturgeschichte befasst. Beide Studierenden stammen aus verschiedenen afrikanischen Ländern und verbrachten ein durch das ERASMUS-Programm unterstütztes Semester in Frankfurt am Main. Schon bald stellte sich heraus, dass sich korrespondierend mit der letzten Abgabe zum Weltkongress das Interesse auf die afrikanischen Beiträge zum Kinder- und Jugendtheater richtete.
Zunächst sind die auf DVD bzw. einer Festplatte eingetroffenen Videos gesichert und gesichtet worden. Auf der Basis einer Excel-Tabelle wurde die Struktur für ein Findbuch entworfen und später differenziert, wurden Standardeinträge festgelegt und später kontrolliert bzw. korrigiert. Durch eine Webrecherche sind diese Titelaufnahmen verifiziert bzw. komplettiert und beispielsweise durch die Emailadressen und Weblinks der Theater ergänzt worden. So konnte ein Großteil der ohne Lieferschein angekommenen Dokumente eingeordnet werden. Damit ist nicht nur ein Verständnis für die Qualität von Daten geweckt worden, sondern durch die Recherche im Internet sind die einzelnen Videos in den Kontext der jeweiligen Webpräsentationen der Theater gestellt worden. Alle aus Afrika stammenden Videos sind digitalisiert, katalogisiert und in den digitalen Lesesaal des KJTZ eingestellt worden. Sie können damit im Rahmen der Benutzungsordnung in der Cloud eingesehen werden. Im Zuge dieser formalen Erschließung sind von den Studierenden zwei unterschiedliche Ordnungssysteme entwickelt worden. Während einerseits aus der Sichtung der Videos eine ästhetische Typologie der vorliegenden Inszenierungen abgeleitet wurde, ist andererseits aus demselben Material eine Serie ‚inspirierender Szenenfotos' entstanden. Das aus der Begegnung mit Kultur verschiedene, gleichberechtigte Schlüsse gezogen werden, ist eine im Umgang mit dem Kulturarchiv erlebte Erkenntnis, die über die Webpublikation auch an Dritte weitergegeben werden konnte.



Lucky Country Cover of DVD © Zeal Theatre

Die bislang nur aufgestellte Abgabe aus Schweden ist wie üblich ohne Metall und Plastik in Archivschachteln, Mappen und ‚Hemdchen' umgepackt und dabei durchgesehen worden. Exemplarische Dokumente sind kopiert bzw. als Bild oder PDF-Datei gescannt worden. Aus einer daraus getroffenen Auswahl von Dokumenten ist ein erstes Konzept für die Webpublikation entstanden. Nach dem Abgleich der restlichen Bestände im Regal mit den jeweiligen Katalogeinträgen, deren Umbau bzw. Korrektur sind die afrikanische Länder betreffenden älteren Abgaben gesichtet und in Auswahl kopiert bzw. gescannt worden. Schließlich wurde auch das zeitgenössische Archiv mit dem Focus auf Afrika durchgesehen und werden überwiegend Titelseiten der Programmhefte in Auswahl gescannt. Aus der Materialsammlung hat sich eine differenzierte Gliederung für die Webpublikation entwickelt. Die Studierenden waren auch in die Webredaktion einbezogen. Aus der von ihnen getroffenen Auswahl von Dokumenten, Zitaten und Illustrationen wurde gemeinsam das Layout entwickelt und in verteilten Rollen die Illustrationen in Webformate konvertiert und Quellenangaben bzw. Bildunterschriften strukturiert. Mit dieser Vorbereitung konnte das Thema ‚Kinder- und Jugendtheater in Afrika' im Januar 2018 auf www.jugendtheater.net publiziert werden.

ANALYSE UND PUBLIKATION

„Während der letzten Monate war Afrika ständig in den deutschen Nachrichten – meist als Krisengebiet. Entweder wurde über einen Putsch in diesem oder jenem der über fünfzig Länder berichtet. Oder es wurde über die Angst vor den bisher angekommenen oder noch erwarteten Flüchtlingen diskutiert. Oder es wurde das allgemeine Unbehagen über das Wachstum der afrikanischen Bevölkerung artikuliert. Selten ist über den kulturellen Reichtum der Wiege der Menschheit öffentlich gesprochen worden.
Jetzt laden wir Sie zu einem Blick auf unser Projekt ‚Focus on Africa' ein. Die Organisation ASSITEJ existiert seit 1965, aber erst seit dem Ende des 20. Jahrhunderts sind mehr und mehr afrikanische Länder der Organisation beigetreten. Heute sind 13 Länder Mitglied der Weltorganisation. Unser Projekt entfaltet die große Vielfalt und Pluralität der afrikanischen Kulturen und Theaterformen durch Bilder, Dokumente und Videos von über dreißig Theatern aus Ländern mit und ohne ASSITEJ-Mitgliedschaft.
Wir haben, um genau zu sein, 21 von insgesamt 54 afrikanischen Ländern in unserer Sammlung. Darunter sind zehn ASSITEJ-Mitglieder, davon sieben im Web präsentiert, und elf Länder ohne ASSITEJ-Mitgliedschaft, davon sind sechs im Web dokumentiert.
Dokumente der ASSITEJ-Mitglieder Benin, Kamerun, Kenia, Nigeria, Südafrika, Sambia, Simbabwe erscheinen im Web, Dokumente von Angola, Rwanda und Senegal sind in der Sammlung zu finden; Mali, Swasiland and Togo sind noch nicht in der Sammlung enthalten. Dazu zeigen wir Dokumente aus der DR Kongo, Ägypten, Mauritius, Namibia, Tunesien und Uganda im Web; weitere Dokumente aus Botswana, Madagaskar, Mosambik, Tansania und Zaire sind Teil des Archivs.
Das Projekt wurde von Manuela Ngoi Rymis and Nyasha Mujuru aus Kamerun bzw. Simbabwe, Austauschstudenten aus Frankfurt, unter der An/Leitung von Dr. Jürgen Kirschner, dem wissenschaftlichen Dokumentar des KJTZ in Frankfurt am Main, durchgeführt.
Frankfurt am Main, im Dezember 2017".[1]



ASSITEJ Festival Guide 2007 © ASSITEJ

Im Anschluss an das Projekt sind die allgemeinen Informationen über den Bestand komplettiert worden. Dazu wurden die Datenbankeinträge korrigiert bzw. ergänzt, Abfragen

1 https://www.jugendtheater.net/africa.html (abgerufen am 09.03.2018)

optimiert bzw. neue angelegt und die Ausgaben in Excel-Tabellen exportiert. Weil der Datentransfer zu den Online-Katalogen noch nicht automatisiert werden konnte und die Kataloge im Web noch nicht auf eine Zweisprachigkeit ausgelegt worden sind, werden die Daten seit März 2018 als Bestandsverzeichnisse auf www.kjtz.de präsentiert.[2]

LOKAL UND INTERNATIONAL

Möglicherweise ist ein solches Projekt in der Archivpädagogik ein alltägliches Geschäft. In der Beschäftigung mit kulturgeschichtlichen Quellen dringt es nicht häufig an die Öffentlichkeit und im Feld des Kinder- und Jugendtheaters ist es eine Seltenheit. In den vergangenen Jahren hat das KJTZ immer wieder archivpädagogische Ansätze diskutiert und ausprobiert. Als eigenständige Projekte waren sie kaum zu finanzieren, als Teil größerer Projekte sind sie in der letzten Zeit ebenfalls Kürzungen zum Opfer gefallen. Umso mehr müssen die wenigen erfolgreich durchgeführten Projekte nicht nur zur Legitimation dieser kulturpädagogischen Tätigkeit herangezogen, sondern auch zur Weiterentwicklung der Vermittlungskonzepte genutzt werden.
Im vorliegenden Fall hat das zurückliegende Projekt zu Gesprächen mit der internationalen ASSITEJ und einem weiteren, international tätigen Unternehmen der Kulturdokumentation geführt. Wie kann die kulturpädagogische Vermittlung der Kulturgeschichte des Kinder- und Jugendtheaters verstetigt und ausgebaut werden? Das KJTZ hat in den letzten Jahrzehnten eine Infrastruktur aufgebaut, die mit einigen Ergänzungen die Sicherung, Erschließung und Publikation der Dokumente ermöglicht. Neben der notwendigen technischen Unterstützung zur Digitalisierung älterer Datenformate setzt vor allem das Zeitbudget des Personals den Aktivitäten enge Grenzen. Für die internationalen Bestände ist in der nächsten Zukunft weiter mit der Unterstützung des internationalen Verbandes zu rechnen. Es kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, wenn auch die Theater selbst ihre Geschichte als einen wesentlichen Aspekt ihrer Produktivität betrachten. Ein regelmäßiges Angebot archivpädagogischer Residenzen zur Aus- und Weiterbildung in der Theaterpraxis, also ebenso für Studierende und Lehrende wie Berufstätige kann mit einem internationalen Partner eine überregionale Wirkung entfalten. Und lokal bietet die multikulturelle Bevölkerung in Frankfurt am Main eine sprachliche Vielfalt, die Zugänge zu den ebenfalls vielsprachigen historischen und aktuellen Dokumenten aus aller Welt schafft. Denkbar ist ein Netzwerk regionaler Partner aus Bildung und Wissenschaft, die mit ihren kulturellen und sozialen Anliegen eine fortlaufende Auseinandersetzung mit den Kulturen der jeweiligen Herkunftsländer oder ihren jeweiligen internationalen Interessensgebieten als Bereicherung für die Theaterszene wie die Kulturregion ermöglichen. Durch die Beschäftigung mit den eigenen bzw. fremden kulturellen Wurzeln kann das Archiv zum Katalysator kultureller Identität werden und über die lokalen bzw. internationalen Partner vielfältig ausstrahlen.



Nyasha Mujuru, Jürgen Kirschner, Manuela Ngoi Rymis, © private

Der Autor studierte Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaften und Pädagogik in Köln und Frankfurt/Main. Seit 1990 ist er wissenschaftlicher Dokumentar des KJTZ und verantwortlich für den Aufbau und die Führung der Sammlung in Frankfurt und Berlin.

https://www.kjtz.de

Die Abbildungen sind dem Archiv des Kinder- und Jugendtheaterzentrums in der Bundesrepublik entnommen.

2 https://www.kjtz.de/sammlungen/bestand/slg8100 (abgerufen am 09.03.2018)

DTHG AG „Historische TheaterTechnik“

Beschreibung einer subjektiven Position

von Jürgen Sonnenberg

Dieser Artikel ist ein Versuch, über die Beschreibung einer subjektiven Position und allgemeinen technischen Grundsätzen, die notwendige Diskussion für die Mitarbeit an der historischen Theatertechnik innerhalb der „Deutsche Theatertechnische Gesellschaft“ (DTHG) anzuregen.

Die DTHG ist unsere Gesellschaft, die nicht nur den aktuellen Stand der Technik wahrnehmen, begleiten und publizieren sollte, sondern auch und ganz wesentlich für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft den Entwicklungsweg über längere Zeiträume erfassen und dokumentieren muss. Hieraus entsteht für unsere Gesellschaft, für alle Mitglieder und selbstverständlich für unsere Arbeitsgruppe der permanent wirkende Auftrag auch auf eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema „Historische Theatertechnik“ hinzuwirken.

Zwar gibt es speziell für den historischen Bereich gesicherte Quellen über Gesamtanlagen und Ausrüstungsdetails, zB. vom „Kranich“ und „Unruh“ oder die Archive und Nachlässe der das technische Niveau ihrer Zeit mitbestimmende Bühnenplanern, wie „Brandt“, „Zotzmann“ und „Huneke“. Oder darüber hinaus die Veröffentlichungen in den Jahrgängen der „Bühnentechnische Rundschau“ (BTR) oder auch die in den Fachschriften des „Institut für Kulturbauten“. Alle jedoch meist als Beispielsammlung anzuwendender Theatertechnik oder als Beschreibung bestehender Anlagen mit in der Regel subjektiven Einschätzungen der Autoren, der Hersteller oder Betreiber. Zu oft fehlt eine durch die Diskussion in unserer Gesellschaft entstandene objektive Bewertung und Einordnung.

Hier will unsere AG neu ansetzen.

Denn grundsätzlich gilt, wenn der Verband dieses Thema unterschätzt oder vernachlässigt, wird er nicht nur seine ureigenen Aufgaben nicht erfüllen können, sondern mittelfristig auch Überzeugungskraft sowie qualitative und quantitative Substanz für die Beurteilung der Theatertechnik fast zwangsläufig verlieren. Das will natürlich niemand in unserer Gesellschaft. Deshalb ja auch die Gründung unserer Arbeitsgruppe **AG HThT**. Denn, „wer seine Geschichte nicht kennt, der wird es auch mit seiner Zukunft nicht leicht haben“. Diese These trifft nicht nur allgemein und für den Bereich der Kulturbauten insgesamt, sondern ebenfalls vollumfänglich auf den der Theatertechnik zu. Ein ganz wesentlicher Grund, um durch unsere Arbeitsgruppe in allen Teilbereichen unserer Aufgabenstellung aktiv zu werden und um Ziele aber auch erste Arbeitsergebnisse verstärkt in den Blick zu rücken. Denn es gibt bereits „Verluste“ aus unzureichender historischer Betrachtung durch unseren Berufsstand. Vielleicht sogar zusätzlich durch verkürzte Inhalte in den Lehrplänen der Ausbildungsstätten und in denen der Studiengänge verursacht. Zumindest nicht vermieden. Wie kann es sonst sein, dass Vortragende zu aktuellen fachlichen Leistungen in der Theatertechnik oder auch zu fertiggestellten Kulturbauten, richtig und löblich auf die diesem Ergebnis innewohnenden historischen Bezüge verweisen, bei der Nennung von Quellen und Namen sich aber erst vergewissern wollen, ob diese überhaupt bekannt sind. Nun kann nicht jeder Student und Auszubildende zu jeder Zeit dieses Wissen parat haben. Es handelt sich ja auch um einen Entwicklungsprozess. Aber es darf nicht sein, dass diese historischen Bezüge drohen verloren zu gehen. Oder durch ausschließliche Prägung auf moderne und aktuell angewendete Techniken, der Bezug auf deren Ursprünge „schleichend“ abgebaut wird. Schon die theoretische Gefahr hierzu muss uns aktiv werden lassen und beschreibt die notwendigen Arbeitsfelder der DThG und im Detail auch die unserer Arbeitsgruppe.

Eine Aufgabe die, ohne Abgrenzungen und mit Festlegung von Schwerpunkten sowie Schnittstellen, im Nachgang nicht sinnvoll geleistet werden kann. Begonnen sollte mit in den Archiven der DTHG und BTR vorhandener Literatur, deren Sicherung und Auswertung in Hinsicht unserer Thematik, um diese dann permanent weiter zuführen, zu ergänzen und deren Stand regelmäßig zu veröffentlichen sowie selbstverständlich in die Datenbank für den freien „Zugriff“ einzuordnen.

Ich denke auch, dass hierbei eine Eingrenzung des zu betrachtenden historischen Zeitraums zwingend erforderlich ist. Denn es geht ja doch wohl nicht zuerst um eine „Geschichte der Theatertechnik“, die gibt es in gesicherten Aussagen mehrfach, sondern um die Darstellung und Einordnung bestehender technischer Anlagen mit historischen Bezügen aus heutiger Sicht. Eine Technik, die möglichst noch erlebbar sein sollte (Ludwigsburg, Bad Lauchstädt, Ekhof-Theater Gotha, Stockholm-Drottningholm ua.) oder deren Wirkungsweise für die jetzige Generation der Technik und der Techniker selbst noch bedeutungsvoll sein kann. Zu unterscheiden wären hier komplette Theater oder Bühnen und einzelne Techniken. In jedem Fall scheint mir als „Startlinie“ die Mitte des 18. Jahrhunderts als sinnvolle Beschränkung. Die Zeit, in der zumindest in Europa, viele Theater, meist als Opernbühnen, im Rahmen der „Nationaltheaterbewegung“ entstanden sind. Ebenso wäre zu entscheiden, wie weit bis in unser Jahrhundert hinein reichend der Begriff „Historie“ angewendet werden soll. Bei Betrachtung der Jahre ab 1945 bis etwa Mitte der 80-ger Jahre des vergangenen Jahrhunderts sollten die dort errichteten Anlagen mE. bereits als historisch bezeichnet werden können. Der Beginn des „digitalen Zeitalters“ auch in der Theatertechnik, zuerst in der Beleuchtungs- und Tontechnik aber ebenfalls in der Maschinensteuerung und deren Hardware, könnte eine Schnittstelle abgeben.

Unsere Themen sollten grundsätzlich alle Bereiche der Theatertechnik, also die der **Bühnentechnik**, der **Szenischen Beleuchtung**, der **Tontechnik**, der **Werkstatttechnik** und dem **Dekorationsbau** umfassen. Als gesonderten Abschnitt auch den der Erfassung von körperlich existenten noch älteren Techniken, deren Ausstellung auf Messen und Alles für die Ausbildung in den theatertechnischen Berufen aufbereitet, einschließlich der dazugehörigen Dokumentationen sowie deren Einordnung in die Datenbank. Natürlich auch immer parallel mit unserem Einsatz zur Unterstützung für ohnehin bestehende und quasi selbstständig arbeitende Initiativen und Ausstellungen von Geräten und Anlagen aus dem Bereich der historischen Theatertechnik.

Denn es gibt eine Reihe von arbeitsfähigen und bereits langjährig bestehenden Gruppen, deren Aufgabenstellungen durchaus differenziert betrachtet werden können. Und obwohl jede dieser Arbeitsgemeinschaften mit eigenen Zielvorstellungen ausgestattet ist, könnten wir gemeinsam noch erfolgreicher sein. Es bedarf hierzu mehr Kontakte in der Zusammenarbeit als in der Vergangenheit erreicht, ein gegenseitiges unvoreingenommenes Verständnis für die jeweiligen Ziele, eine zielgerichtete Aufteilung gemeinsamer Themen aber auch eine sinnvolle Abgrenzung in den konkreten Arbeitsplänen.

Erste Erfahrungen aus dem gemeinsamen Auftreten bei den bühnentechnischen Tagungen und unserer Fachmesse in Berlin, zeigen den Weg. Hieran kann primär weiter gearbeitet werden. Besonders mit der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“, dem „Scheinwerfermuseum“ der Firma Gerriets, das „*Technische Kabinett*“ in der Oper Leipzig, dem „Wolkenap-



DTHG

HISTORISCHE THEATERTECHNIK

parat“ des Vogtlandtheaters in Plauen, dem „Donnerapparat“ des Theaters in Schwerin, gibt es bereits gute Ansätze für eine Zusammenarbeit. Ebensolche sollen mit der BTR, deren Quellen und Autoren mit Bezug zur historischen Theatertechnik, für unsere Datenbank Informationswege eröffnet werden. Weiterhin soll ein Angebot zum Datenaustausch mit den bestehenden Archiven der Architekturmuseen und den Fachhochschulen in Bezug auf den Theaterbau und die Theatertechnik, erprobt werden. Und, nicht zuletzt, werden Methoden



für einen effizienteren Informationsaustausch mit den Regionalgruppen zu entwickeln sein, die den Bekanntheitsgrad der AG erhöhen und Ansätze für eine konkrete Mitwirkung der jeweiligen Mitglieder liefern sollen.

Jede dieser Aktivitäten kann nur optimal gelingen, wenn diese Aufgaben themenübergreifend auch als Bestandteil der Arbeit der DTHG bekannt werden, deren Stand dort regelmäßig publiziert wird und zuerst die Unterstützung des Vorstandes organisiert ist. Mit der Wahl im Juni 2016 sollten wichtige Korrekturen personell und im Aufgabenplan des neuen Vorstandes geschaffen worden sein sowie erstmalig auch ein Budget für die Arbeit der **AG HThT**. Mit der nunmehr erfolgten Berufung eines Leiters der AG und der Neuformierung der Arbeitsgruppe sollten auch für die inhaltliche und organisatorische Arbeit gute Voraussetzungen bestehen. Wesentlich dabei die Klarstellung, dass hier keine „Hobbies“ gepflegt werden, sondern ein grundsätzliches Anliegen unserer Gesellschaft verstärkt und neu in Angriff genommen werden soll. Und, dass jeder hierbei mit aktiver Mitwirkung in der Gruppe, als Tippgeber für Quellen oder als aktiver Berater für eine Darstellung in der Datenbank, mitwirken kann. Niemals sollen Autorenrechte oder Besitzansprüche bei bestehenden Initiativen beschädigt werden, sondern immer wird eine Unterstützung durch unsere AG angeboten und die Möglichkeit zur Dokumentation der jeweiligen Exponate in der Datenbank.

Wichtig im Rahmen unserer „Sammlungen und Dokumentationen“ sind die Beachtung der im Theaterbereich geltenden unterschiedlichen Termini für gleiche oder zumindest vergleichbare Anlagen und Maschinentechnik. Kein neuer Aspekt, aber wesentlich für eine allgemeingültige Aussage. Und durch das angestrebte Ordnungsprinzip der Datenbank hervorgerufen, vielleicht erneut ein Beitrag für eine Vereinheitlichung der im Theater geltenden fachlichen Benennungen und Termini. Bereits die Entscheidung für den Terminus „Theatertechnik“ als Oberbegriff, ist Abgrenzung zugleich. Denn „Bühnentechnik“ oder „Veranstaltungstechnik“ wären ebenso anwendbar und würden zusammen mit einem niedergeschriebenen Wortlaut unter Theatertechnikern verstanden werden. Diese Feststellung gilt für einen Sammelbegriff so wie auch für einzelne Techniken, die darüber hinaus noch immer über weitere nationale, territoriale oder auch subjektiv geprägte Bezeichnungen verfügen.

Ebenso wesentlich für die Auswahl einer historischen Bühnentechnik und für die Bewertung des Entwicklungsstandes der Technik ist mE. eine gemeinsame Position aller Beteiligten,

um einen einheitlichen Zugang zur Problematik zu erhalten. Die fachliche Kompetenz wird immer das Hauptkriterium sein. Jedoch auch die Erkenntnis, dass es im Allgemeinen nicht nur um technische Einzellösungen auf höchsten Niveau ging oder heute geht, sondern in erster Linie stets um eine dem Gesamtnutzungsprofil untergeordnete Anlagentechnik mit hoher Funktionalität und mit Querbezügen zu allen Bereichen der Veranstaltungstechnik.
Die gesamte Veranstaltungstechnik, also auch die Bühnentechnik, war in Vergangenheit und ist in der Gegenwart vom Teamwork geprägt und damit von der Zusammenarbeit der verschiedenen Fachbereiche bestimmt. Immer dort, wo möglichst früh diese interdisziplinär zwischen Theaterarchitekten, Bühnentechniker, Lichtgestalter, Raum- und Elektroakustiker einerseits und den künstlerischen sowie technischen Vorständen des späteren Betreibers andererseits gesucht und realisiert wurde, sind ausgezeichnete Ergebnisse eingetreten. Wer Bühnentechnik bewerten, katalogisieren und für den Zugriff von nachfolgenden Generationen der Theatertechniker aufbereiten will, muss also zur Teamarbeit fähig sein und den Erkenntnisprozess für ein derartiges Produkt als nie endende Aufgabe in unserer Verbandsarbeit verstehen.



Nachstehendes Listing beschreibt die Aufgliederung der zu betrachtenden Bestandteile der historischen Theatertechnik am Beispiel der „Bühnentechnik und als vorläufiges Ordnungsprinzip für Erfassung und Darstellung im Rahmen einer „Datenbank“. Klar ist, dass auch für die anderen, oben bereits benannten, Bestandteile der historischen Theatertechnik gleichartige Basisgliederungen erstellt werden müssen, um einheitliche Darstellungsweisen zu sichern.

Hauptbegriffe oder Gliederung der Bühnentechnik:

- Bühnentechnischer Stahlbau
- Obermaschinerie
- Vorhangzugeinrichtungen
- Untermaschinerie
- Steuerungstechnik
- Saalumrüsttechnik (meist bereits in Ober- oder Untermaschinerie enthalten)
- Sicherheitstechnische Anlagen für Bühnenhaus und Zuschauerraum
- Ausstattungen
- Magazintechnik
- Werkstatttechnik

Hierdurch können Gliederungspunkte zur Erfassung und Darstellung von Anlagen oder technischen Elementen in der Bühnentechnik ermöglicht werden. Konstante Hauptpositionen bieten die Basis für die Zuordnung von Details an und damit auch einen Ansatz, um über Suchbegriffe ein „auffinden“ in der Datenbank sicherzustellen.

Voraussetzung bleibt jedoch, dass es eine Vereinbarung zur Gültigkeit dieser Gliederung gibt, alle damit arbeiten wollen und Änderungen erst durch gemeinsamen Beschluss gültig werden können.

Im Anhang ein Vorschlag für die Gliederung von Baugruppen der Bühnentechnik. Mit diesen Grundlagen sollte ein Start für die Erfassung historischer Theatertechnik im Teilbereich der Bühnentechnik und deren Darstellung in einer Datenbank begonnen werden können. Ich stelle diese Gliederung hiermit zur Diskussion und erhoffe mir Kritik und Resonanz aus dem Kreis der Mitglieder der DThG. Primär, um Sicherheit für die eigenen Überlegungen zu erhalten. Aber auch, um die „Historische Theatertechnik“ und unser Umgang mit diesem wichtigen Thema voranzubringen. Natürlich ist dieser Komplex nur ein Teilbereich der Aktivitäten in unserer Gesellschaft. Aktuell vielleicht nicht einmal der vordringlichste für die Arbeit des Vorstandes und aller Mitglieder. Aber dennoch zu wesentlich, um ihn weiterhin zu unterschätzen oder einigen ohnehin bestehenden Initiativen und Autoren mit dann fast schon zufälligen Ergebnissen zu überlassen. Unsere Gesellschaft sollte sich als Bindeglied aller Initiativen präsentieren, die Zusammenarbeit fordern und fördern sowie mit geeigneten Maßnahmen, wie etwa die angestrebte Datenbank, eine fundierte langfristig angelegte Aufgabenstellung für die AG „Historische Theatertechnik“ verantwortlich initiieren.

Zusammenfassend bleibt festzustellen:
Wesentliche Grundlage muss in Übereinstimmung mit der Arbeitsplanung des Vorstandes, die Legitimation durch unsere Gesellschaft für die Aufgabenstellung der AG bleiben.
Deshalb halte ich es für wichtig, dass unser Plan insgesamt und inhaltliche Arbeitsschritte publiziert (z.B. im Podium) und öffentlich diskutiert werden. Auch zum vielseitigen „Spektrum“ unserer Aktivitäten sollte Klarheit bestehen, um hierdurch die Mitarbeit möglichst vieler Mitglieder zu organisieren. Immer muss dabei deutlich werden, dass es nicht um eine „Übernahme“ von bestehenden Ergebnissen geht, sondern um Zusammenarbeit, Unterstützung und Darstellung im Rahmen der Verbandsarbeit in der DTHG. Hierbei ist die Sicherung bereits erarbeiteter Kontakte aus den letzten zwei Jahren vordringlich zu betrachten. Es gibt bereits Signale, dass diese Möglichkeiten zur Zusammenarbeit sich rückläufig entwickeln. Auch ein negatives Ergebnis in Folge einer mehrjährigen zögerlichen Haltung zur AG durch unseren alten Vorstand. Ebenso sollte die Zusammenarbeit mit ausgewählten Herstellern und Planern beachtet und aktiviert werden. Hier gibt es aus den Archiven und betrieblichen Datenbänken mit Sicherheit viele Hinweise für uns „abzuholen“.
Wenn Klarheit über die Summe unserer Aufgaben besteht, wird dennoch eine Prioritätenliste erstellt werden müssen. Vieles kann man durch Erfassung und Auflistung, zB. in vorstehend aufgezeigter Gliederung, zunächst positionieren und sichern, um zu Details und Zeitpunkt der Bearbeitung in einem folgenden Arbeitsplan hierzu Festlegungen zu treffen. So auch bei den Themen der Zusammenarbeit mit den bestehenden Initiativen und bei der Unterstützung der existierenden Sammlungen von historischen Techniken. Diese Ergebnisse gemeinsam mit den Urhebern darzustellen, könnte zukünftig Thema der „Stage/Set/Scenery“ und der „Bühnentechnischen Tagung“ (BTT) bleiben.
Mir ist jedoch die zwischen dem Vorstand und den Mitgliedern der AG verabredete Erstellung einer Datenbank zur historischen Theatertechnik besonders wichtig, weil ein bisher völlig vernachlässigtes Thema. Mit dem Ziel einer einheitlich strukturierten Erfassung von Baugruppen, Anlagen und Einzeltechniken historischer Theatertechnik und deren Abrufung per Suchbegriff von einer Datenbank der DTHG, würde Interessenten und nachfolgenden Generationen von Theatertechnikern eine inhaltlich geordnete Sicht auf ihren Fach- und Berufsbereich ermöglicht.
Um hier wirklich voranzukommen, bedarf es jedoch noch vieler Vorbereitungen.
Für die Bühnentechnik im Allgemeinen habe ich im Anhang eine Möglichkeit zur formalen Gliederung versucht darzustellen. Falls als Arbeitsmaterial akzeptiert und hier noch einmal verstärkt darauf hingewiesen, müsste auch für alle weiteren Bestandteile der Theatertechnik eine vergleichbare Basisgliederung erfolgen. Alle Gliederungen wären niemals als

Dogma zu verstehen, immer erweiterungsfähig aber dennoch und zuerst eine einheitliche Arbeitsgrundlage.
Ich glaube, dass bereits für diese Grundlagenarbeit unsere Arbeitsgruppe verstärkt werden muss. Zumindest temporär und am sichersten mit Vertretern der von uns ausgewiesenen Initiativgruppen der Theatertechnik. Einen denkbaren Ansatz für diese Verstärkungen könnten die Leiter aller Regionalgruppen und die Dozenten der Beuth-Hochschule in Berlin sein. Oder auch die Vertreter der „*Initiative Theatermuseum Berlin e.V.*“ sowie unsere Beauftragten in den OISTAT-Kommissionen.
Als ersten Schritt für eine Dokumentation muss eine Basisgliederung der Informationssammlung und der Darstellungsweise erfolgen. Meine Vorschläge hierzu wären immer gleichartige Gliederungspositionen je Information in der Datenbank. Wie Fachbegriff als „Suchwort“, Bild und/oder Zeichnung, technische Parameter, funktionale Beschreibung und Verweise auf Quellen oder Einsatzorte.
Sobald diese gemeinsam festgelegte Gliederung unserer Aufgabenstellung erstellt ist und vielleicht sogar als Ergänzung publiziert sowie öffentlich diskutiert wurde, kann unmittelbar die Erfassung von Bestandteilen der historischen Theatertechnik begonnen werden, einschließlich deren Veröffentlichung in unserer Datenbank. Egal, wie vollständig, wann, für welchen Abschnitt und für welche Baugruppe der Technik, bestünde immer eine einheitliche übergeordnete Logistik, für die es unwesentlich ist, welche Details aktuell als „Link“ eingefügt worden sind und welche später ergänzt werden sollen.
Beginnend mit unserer derzeit laufenden Vorstellung der Arbeitsgruppe in den Regionalgruppen und in Vorbereitung auf die BTT 2018 in Dresden sollte es gelingen unsere Basis zu verbreitern und unsere Ziele allgemein zu publizieren. Ein wichtiger Bestandteil in der Arbeit der AG HTHT und nicht zuletzt auch eine Möglichkeit sich und den Mitgliedern Rechenschaft über die Arbeit zu geben.

Der Autor ist Theatertechnologe und als Planer, Betreiber und Hersteller bühnentechnischer Anlagen tätig. Er war Gründungsmitglied der DTHG der DDR.

Abb. vorherige Seiten:
Die AG HThT auf der Stage|Set|Scenery 2017 in Berlin.
Fotos: Jürgen Sonnenberg



Wolkenapparat des Theaters Schwerin auf der BTT 2016 in Bremen. - Foto: Stefan Gräbener

Gliederung der BühnenTechnik

Vorschlag zur Darstellung in einer Datenbank

von Jürgen Sonnenberg

1. Untermaschinerie

1.1. Feste Bühnenkonstruktion, Bühnenboden
1.2. Hubpodien
1.3. Orchesterhubpodien
1.4. Ausgleichpodien
1.5. Personenversenkungen
1.6.Drehbühnen, Drehscheiben
1.7. Bühnenwagen
1.8. Schrägstellbare Spielflächen

2. Obermaschinerie

2.1. Portalanlage, Portalbeleuchterbrücke, Portaltürme
2.2. Beleuchtungszugeinrichtungen
2.3. Dekorationszugeinrichtungen
2.4. Punktzugeinrichtungen
2.5. Rundprospekt-und Panoramazugeinrichtungen
2.6. Zugeinrichtungen für Blenden, Plafonds
2.7. Trennwände
2.8. Zugeinrichtungen für Lautsprecher
2.9. Flugwerke
2.10. Laufkatzenzüge

3. Bühnentechnischer Stahlbau

3.1. Dachtragwerke
3.2. Arbeitsboden
3.3. Rollenträgerkonstruktionen
3.4. Arbeitsgalerien und Verbindungsstege
3.5. Betriebstreppen, Steigleitern

4.Vorhangzugeinrichtungen

4.1. Zugeinrichtungen für Haupt-, Spiel-, Schmuck-, Seiten- oder Rückvorhanganlagen
4.2. Vertikale Vorhangzugeinrichtung (Raffvorhänge)
4.3. Vertikale, 1-teilige hebbare Vorhänge (deutscher Vorhang)
4.4. Horizontal beweglicher, 2-teiliger Vorhang (griechischer Vorhang)
4.5. Vertikal hebbarer und seitlich geraffter Vorhang (französischer Vorhang)
4.6. Seitlich raffbarer, 2-teiliger Vorhang (italienischer Vorhang)
4.7. Spannvorhänge
4.8. Rundhorizonte mit Wickelkonus
4.9. Schallvorhänge

5. Saalumrüsttechnik

5.1. Kippparkettanlagen
5.2. Schwenkparkettanlagen
5.3. Drehparkettanlagen
5.4. Tribünen
5.5. Vertikal verfahrbare Trennwände
5.6. Vertikal verfahrbare und neigbare Deckenelemente
5.7. Wandklappen für Seitenlichtstationen
5.8. Multifunktionale Podien als Transportpodium und zur Vorbühnenerweiterung
5.9. Pneumatische Systeme (Luftkissen) zum Schwerlasttransport

6. Steuerungstechnik

6.1.Analoge Steuerungen
6.1.1. Steuerungen für Einzelantriebe in der Ober- oder Untermaschinerie
6.1.2. Gruppensteuerungen für eine Summe gleichartiger Einzelsteuerungen
6.1.3. Gruppensteuerungen für regelbare und konstant fahrende Antriebe
6.1.4. Steuerungen und Überwachungssysteme für hydraulische Antriebe
6.2 Digitale Steuerungen
6.2.1. Steuerungen für regelbare Einzelantriebe
6.2.2. Gruppensteuerungen für weg- und zeitsyncrone regelbare Antriebe
6.2.3. Redundante Steuerungssysteme (SIL 3)
6.2.4. Zentralsteuerungen für den gemeinsamen Betrieb von Ober- und Untermaschinerie
6.2.5. Rechnergestützte Steuerungen für hydraulische Antriebsysteme

7. Sicherheitstechnische Anlagen für Bühnenhaus und Zuschauerraum

7.1. Schutzvorhang („Eiserner Vorhang“)
7.2. Abschlusstore für Seiten- und Hinterbühnen
7.3. Rauchklappen
7.4. Rauchhauben
7.5. Rauchabzugsventilatoren
7.6. Vorhangberieselungsanlagen
7.7. Sprinkleranlagen

8. Ausstattungen

8.1. Bodengliederungselemente aus Holz (Holzpraktikabel)
8.2. Bodengliederungselemente aus Stahlrahmen (Stahlpraktikabel)
8.3. Bodengliederungselemente aus Aluminium, mech. höhenverstellbare Podeste
8.4. Zargen, Anstelltreppen
8.5. Bodentafeln
8.6. Bühnenwagen
8.7. Textilien
8.8. Beleuchtungsgerüste, mobil
8.9.Gassenschwenkarme
8.10. Stützen, Winkelstützen, Bühnenbohrer, Haken ec.

9. Magazintechnik

9.1. Transportaufzüge
9.2. Dekorationspaletten, mobil oder schienengebunden verfahrbar
9.3. Schleppkettenförderer zum Horizontaltransport im Magazin
9.4. Lafetten für den Straßentransport zwischen Magazin und Theater

10. Werkstatttechnik

10.1. Laufkatzenzüge für Materialtransporte
10.2. Gabelhubwagen
10.3. Prospektzüge im Malsaal
10.4. Dekorationszüge und Bühnenwagen in Probebühnen

Gemäß der Ausführungen im Beitrag zur AG HThT ist dies ein Vorschlag für die Gliederung der Bühnentechnik und zur Erfassung einzelner Baugruppen als Beispiel für ein Ordnungsprinzip zur Darstellung in einer Datenbank.

UnterGruppe UnterMaschinerie
Versuch einer strukturellen Aufteilung und Bewertung
von Jürgen Sonnenberg

Erweiterte Betrachtungen zu allgemeinen, funktionalen und technischen Merkmalen der historischen Theatertechnik. Auch als Grundlage für eine prinzipielle Einordnung derartiger Techniken sowie als Entscheidungshilfe bei einem daraus abgeleiteten Vorschlag zur „Qualifizierung“ als „historische Theatertechnik“. Gewissermaßen eine theoretische Basis für die Arbeit der Arbeitsgruppe.
Hier willkürlich begonnen mit der Untergruppe-Untermaschinerie-aus dem Bereich der Bühnentechnik. Es handelt sich um den Versuch einer strukturellen Aufteilung und Bewertung ohne auf konkrete konstruktive Details in aufgeführten Beispielen einzugehen oder gar hier eine vollständige Aufzählung derartiger Lösungen behaupten zu wollen.
Immer jedoch mit der Hoffnung verbunden, durch Resonanz und Kritik der Mitglieder eine bessere Grundlage für die Einordnung in die Datenbank „historische Theatertechnik“ zu erreichen.

1. Untermaschinerie
Vorschlag für eine funktionale Untergliederung:

1.1. Untermaschinerie in Großbühnen mit überwiegend traditioneller Nutzung
1.2. Untermaschinerie in Bühnen und Szenenflächen
1.3. Untermaschinerie in Konzertsälen
1.4. Untermaschinerie in Sälen und multifunktionalen Saalflächen
1.5. Untermaschinerien als Sonderlösungen (Varietee, Zirkus, Musicals ec.)

Zu 1.1. Die Untermaschinerie in Großbühnen mit überwiegend traditioneller Nutzung besteht im Wesentlichen aus Zylinderdrehbühnen mit eingebauten meist Streifenpodien (als Doppelstockpodium mit Spindelantrieben) sowie Hinter- und Seitenbühnenwagen mit entsprechenden Ausgleichpodien in den entsprechenden Nebenflächen. Ergänzt durch längs- und/oder quergeteilte Podien in der Vorbühne bzw. eine großflächige Orchesterpodienanlage.
Diese Technik ist dort auch noch heute begründet, wo Inszenierungs- und Rezeptionsgewohnheiten bei Werken der internationalen und nationalen Opernliteratur des 19. Und 20. Jahrhunderts diese Technik auch einfordert.
Auch mit Blick auf „moderne“ zeitgenössige Inszenierungen, die teilweise durch Bühnenbild und Lichtgestaltungen neue Konzeptionen versuchen, bleiben es dennoch Ausnahmen bei der Umsetzung des unveränderten technischen Problems: - offene und verdeckte Umwandlungen, großflächig und mit relativ großen Lasten sicher, leise und schnell vornehmen zu können.
Entwicklungstendenzen in diesem Bereich lagen und liegen deshalb weniger in der quantitativen mechanischen Weiterentwicklung, wenn man vom bereits länger bestehenden Trend auf Zylinderdrehbühnen mit Streifenpodien zu verzichten und stattdessen kleinteilige Schachbrettpodienanlagen sowie Hinter- oder Seitenbühnenwagen mit eingebauter Drehscheibe einzusetzen, einmal absieht, sondern die Entwicklungen bei Großbühnen liegen zuerst im qualitativen Bereich. Also der Einsatz von Bühnentechniken, die sicherer, schneller, leiser und vor Allem regelbarer mit der hierzu erforderlichen Hard- und Software digitaler Steuerungstechniken arbeiten. Dieses gilt für die einzelne Anlage ebenso, wie auch für das Zusammenwirken untereinander und die mit den Bereichen der Obermaschinerie.
Ein Entwicklungsansatz der 70/80 ger Jahre des vergangenen Jahrhunderts durch Lichtgestaltung und Einbeziehung der Holographie die Massen im Dekorationsbau zu reduzieren und hierfür auch entsprechende Bühnentechniken zu entwickeln, stagniert in der szenischen Beleuchtungstechnik ebenso wie in der Bereitstellung entsprechender bühnentechnischer Anlagen zumindest im Bereich der Großbühnen mit traditioneller Nutzung.
Betrachtet man einen Teil der in Europa in den letzten etwa 20 Jahren rekonstruierten oder neu gebauten Großprojekte, wie die Oper in Oslo, die Rekonstruktion der Oper in Stockholm, die Planung und aktuelle Fertigstellung für die Staatsoper in Berlin, oder International die Neuen Opernhäuser in Peking oder Wuhan, weitere in diesem territorialen Bereich er-

stellte Neubauten sowie die Filiale und den Umbau des Bolschoi-Theaters in Moskau, die Bauten in Sankt Petersburg mit den Teilbereichen des Marinski-Theaters und dem Stanislawski-Theater, dann werden sowohl die dort hergestellten Gesamttechniken als auch die Details in der Bühnentechnik eine Bestätigung für die vorstehend genannten Einschätzungen.
Hieraus Erfahrungen und Beispiele abzuleiten und zu bewerten, könnte für alle Bereiche unserer Betrachtungen, Historie und Entwicklungstendenz, zumindest ein Ansatzpunkt sein.



Staatsoper Berlin, Unterbühne, Foto: Stefan Gräbener, 2016

Zu 1.2. Die Untermaschinerie in Bühnen- und Szenenflächen unterliegt prinzipiell vergleichbaren Aussagen. Wenn, dann ist die reduzierte Größe und eine kleinere Komplexität das erste Unterscheidungsmerkmal. Generell gelten auch für diesen Bereich die Feststellung, dass wichtige Impulse zuerst im Qualitativen zu finden sind und diese meist als notwendige Antwort auf die Anforderungen aus der Hard- und Software der Steuerungen.
Grundsätzlich ist für diese Untermaschinerie einzuschätzen, dass Kleinteiligkeit und Funktionsüberlagerungen sowohl universelle Nutzungen ermöglichen als auch die wirtschaftlichen Voraussetzungen für den Betrieb sichern sollen.
Das bedeutet,

- Verzicht auf die Drehbühne – hin zu kleinteiligen quadratischen, weil richtungslosen, Schachbrettbühnen in der Hauptspielfläche mit in Bühnenwagen eingebauten Drehscheiben.
- Reduzierung der Trennung von Bühne und Zuschauerraum - hin zur Vergrößerung des Vorbühnenbereiches mit Podien, die je nach Nutzungsanspruch Vorbühne, Orchester, Saalerweiterung und Transportpodium sein können.

Die hierfür möglichen technischen Antriebssysteme können unverändert sein:

- Seilrollenanlagen,
- Hydraulische Hubanlagen mit Hubzylinder oder Plunger-Hubwerke,
- Vertikalspindelanlagen, eintauchend oder mit Lastmutter,
- Horizontalspindeln mit Scherenhubsystemen,
- Spiralliftantriebe, Lastkettenantriebe oder Zahnstangenantriebe.

Diese sind alle auf vergleichbaren hohen Entwicklungsstand. Eine konkrete Entscheidung zum anzuwendenden System ergibt sich aus dem Nutzungsprofil.

Grundsätzlich kann zusätzlich eingeschätzt werden, dass ein wesentliches Kriterium hierbei die Einordnung als „spielende Maschinerie“ oder „“vorbereitende Maschinerie“ ist.
Beide „Arten“ müssen gleich technisch sicher und uneingeschränkt verfügbar sein.
Das Hauptaugenmerk liegt jedoch eindeutig bei der „spielenden Maschinerie“. Und hierbei auf leise, regelbare und positionsgenaue Antriebstechnik, die mit einer gleichen Ansprüchen unterliegenden Steuerungstechnik ausgestattet ist, die Speicherung, Wiederholbarkeit und Syncronität von Bewegungsabläufen weg- und zeitgenau ermöglichen kann.
Neben den traditionellen Seil-Rollen-Antrieben und Zahnstangen werden hier vorrangig eingesetzt.

- die Hydraulik (mit den überwiegend wirtschaftlichen Konsequenzen für Mediumsicherung und Positionsüberwachung, zusätzlichen Riegelanlagen in allen Haltepunkten sowie gelegentlich mit hieraus unvermeidbaren Geräuschbelastungen),
- die Lastkettenantriebe (mit der Notwendigkeit seitlicher Führungen),
- die Horizontalspindel-Scherenhubwerke (mit nicht immer ausreichend günstig zu erreichenden schnellen und regelbaren Geschwindigkeiten),
- Die Spiralliftsysteme (mit Problemen in der Standsicherheit bei unsymmetrischen Belastungen und zusätzlich hieraus resultierenden Geräuschentwicklungen).
- Der Einsatz von Vertikalspindelantrieben ist wegen der unvermeidbaren Geräuschemission und den Einschränkungen bei der erreichbaren Hubgeschwindigkeit nicht angezeigt.


Semperoper Dresden, Unterbühne, Foto: Stefan Gräbener, 2010

Alle aufgeführten Systeme sind jedoch in der „vorbereitenden Maschinerie" grundsätzlich immer einsetzbar. Ihre Anwendung wird weniger von vorstehend benannten funktionalen Gesichtspunkten sondern zuerst von wirtschaftlichen Bedingungen und dann von den baulichen Gegebenheiten beeinflusst.
Diese Einschätzungen orientieren sich wesentlich an funktionalen Grundsätzen. Sie sollen keine qualitative Bewertung ersetzen, die ohnehin vom tatsächlich hergestellten technischen Ausführungsgrad der Untermaschinerie abhängig wäre.
Betrachtet man jedoch die Planungen und Betriebserfahrungen der in den letzten 20 Jahren rekonstruierten oder neu gebauten Untermaschinerien, dann lassen sich durchaus Bestätigungen dieser Sicht ableiten.
Dieses zu überprüfen, mit Anwendern in der Aussage zu kontrollieren und in unserer Fachliteratur öffentlich zu diskutieren, kann auch Arbeitsinhalt unserer Arbeitsgruppe sein. Die Ableitung von verallgemeinerungswürdigen Beispielen als Bestandteil einer „historischen Bühnentechnik" sowie deren Sicherung, Darstellung und Ausstellung wird dann fast schon zwangsläufig möglich sein.

Zu 1.3. Die Untermaschinerie in Konzertsälen stellt insofern einen Sonderfall dar, weil nicht das technische Detail sondern stets der funktionale Anspruch an die Baugruppen und die besonderen akustischen Bedingungen die Entscheidungskriterien sind.
Orchesterpodien in Konzertsälen werden fast ausschließlich „vorbereitend" eingesetzt und realisieren eine Hubhöhe aus einer meist einheitlichen „0"-Lage von max. bis zu 3,0 Metern. Geometrie, Kleinteiligkeit und Standsicherheit sowie Wiederholbarkeit sind wesentlichere Kriterien als Hubgeschwindigkeit, Regelungsbereiche und absolute Geräuscharmut.
Diese Kriterien gelten grundsätzlich für alle Säle, also neben den an subjektive Erfordernissen anpassbaren Neubauten auch für die bekannten herausgehobenen Konzerträume mit besonders ausgeprägten raumakustischen Bedingungen, wie im Wiener Musikvereinssaal, dem Konzerthaus Berlin, der Philharmonie Berlin, dem Leipziger Gewandhaus oder aktuell der Hamburger Elbphilharmonie. Mit der dort zusätzlich anzutreffenden Besonderheit, dass der vorgefundene oder eigens entwickelte Raum auch die Lage, die technische Umset-

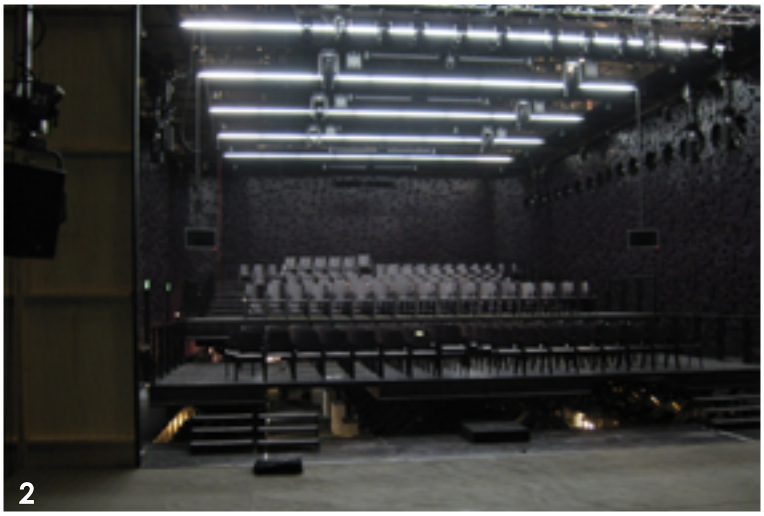
zung und die Nutzungsmöglichkeiten der Untermaschinerie bestimmt.
Die Hauptansprüche an die Hubtechnik sind:

- Standsicherheit ohne zusätzliche Führungen, in jeder Position und unabhängig vom Lastfall.
- Kleinteiligkeit und radiale Außenkonturen bzw. Sondergeometrien.
- Positives Resonanzverhalten in allen Endpositionen,
- keine Körperschallübertragungsmöglichkeiten durch mechanische Kupplungselemente oder Unterkonstruktionen.
- Leistungsstarke Digitalsteuerung in redundanter Ausführung mit den Schwerpunkten:
  ..Sicherung und Überwachung von Gleichlaufeigenschaften,
  ..Präzise Wiederholbarkeit von Bewegungsabläufen,
  ..Speicherung und abrufbereite bereits eingerichtete Nutzungsvarianten.

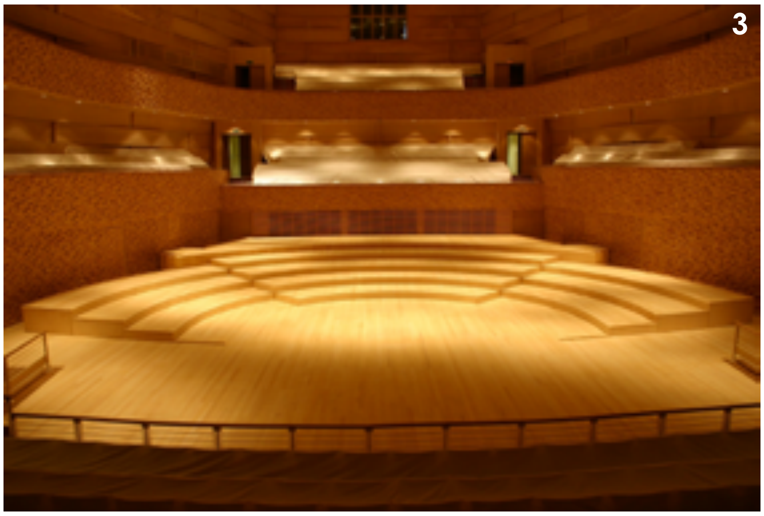
Ein Sonderfall stellt die Baugruppe des Flügeltransportpodiums dar. Neben speziellen und klimatechnischen Anforderungen an den Innenausbau (das Podium ist nicht nur Transportmittel sondern oft auch Lagerplatz), kann die Hubbewegung über mehrere Geschosse gehen und damit einen Wechsel der Antriebstechnik nach sich ziehen. Ein Kriterium, das bei Einbeziehung in die Gesamtfläche höhere Ansprüche an die Gleichlaufüberwachung aller Podien stellt.
Als technisch optimale, funktional sichere und wirtschaftlichste Antriebsvariante haben sich Horizontal-Hubscherenkonstruktionen bewährt, die ohne zusätzliche Führungen positionsgenaue und präzise Bewegungsabläufe garantieren sowie mit Einsatz einer PC-gestützten Steuerung den Gleichlauf, die Speicherung und die Wiederholbarkeit der eingerichteten Nutzungsvarianten zusichern.
Vergleichbare Ergebnisse können auch mit Lastkettenantrieben erreicht werden, die jedoch oft nicht die wirtschaftlichste Variante darstellen und größere baulich vorzuhaltende Mindesteinbauhöhen erfordern.
Zwischen 2000 und 2010 sind mehrere dieser Konzertpodien errichtet worden, die zur Auswertung und Bestätigung dieser Aussagen herangezogen werden können.

- Kultur- und Kongresszentrum Salzburg mit Szenenpodien für die Choraufstellung und über 180 Podien zur Terrassierung des Saalbereiches und der Empore,
- Konzerthaus Berlin (Werner Otto Saal) mit 132 Podien für Orchesterproben, als Konfrontationsbühne, Arena oder ebener Saalfläche,
- Konzerthaus Sankt Petersburg (Marinski III),
- Konzertsaal Graz (Musikschule Graz) mit quadratische Podien von 2x2 Metern und Hubhöhen über 3,o Metern als Sonderscherenkonstruktionen,
- Konzertsäle Kopenhagen (Studios des dänischen Rundfunks),
- Konzertsaal Ljubljana (Festsaal im „Grande“- Hotel).


1


2

1 Konzerthaus Berlin, 132 Podien 1x2 m - Multifunktionale Saalpodien 2002/2003
2 Graz, „Mumuth“ Konzertpodien 2x2 – Multifunktionale Saalpodien, mehrfach Scheren für Sonderhöhen bis 3,2m, 2008





3 St. Petersburg „Marinski"- Orchesterpodien, radiale Ausführung mit vorgelagertem Transportpodium – 2006/2007
4 Kopenhagen Rundfunkstudios   Konzertpodien - Zwei Säle, UK schwingungsentkoppelt gelagert – 2006/2008

ZU 1.4. Die Untermaschinerie in Sälen und multifunktionalen Saalflächen ist als Umrüsttechnik für Zuschauerräume entwickelt worden.
Generell ist sie daher weniger in monofunktionalen Veranstaltungsräumen wie Opernhäuser, Schauspielhäuser oder Konzerthäuser anzutreffen. Auch dort gelegentlich stattfindende und zuerst gesellschaftlich ausgelöste Sonderfälle wie „Opernbälle", können den Einbau einer entsprechenden Technik und hierzu aufwendige Investitionen nicht begründen.
Ein Anwendungsschwerpunkt für derartige flexible Untermaschinerien liegt mit der Entwicklung von Bürgersälen etwa seit Beginn des 20. Jahrhunderts vor und verstärkt seit den 60 ger Jahren bei den Stadthallen, Kultur- und Kongresszentren sowie Sportarenen mit universalen Nutzungsprofil.
Die hierzu gestalteten räumlich-funktionalen Lösungen haben auch entsprechende technische Anlagen gefordert und sich entwickeln lassen.
Auch in diesem Zusammenhang gilt also die bereits erkannte Tatsache, dass der Motor für Entwicklungen in der Bühnentechnik die Erfüllung von Ansprüchen einer sich weiterentwickelnden Funktionalität war und ist.

Es galt Räume und Techniken zu gestalten, die möglichst vielen Zuschauern in durch technische Anlagen veränderbare Flächen oder Kubaturen auch unterschiedliche Veranstaltungsarten erleben können. Das kann beispielsweise bedeuten eine Konfrontationsbühne mit ansteigenden Parkett zum ebenen Bankettsaal oder Ballsaal umzurüsten oder auch von einer Guckkastenbühne zur Arena oder Shakespeare-Bühne zu gelangen sowie zu in Größe und Geometrie gleichfalls veränderbare Zuschauerräume zu gelangen.
In allen europäischen Hauptstädten und kulturellen Metropolen gibt es derartige Säle und in Deutschland darüber hinaus in fast allen größeren Städten und Gemeinden.

In wieweit hier eine auf die Untermaschinerie reduzierte Betrachtung sinnvoll ist, muss untersucht werden. Ich glaube, dass auch für die Auswahl „historischer Bühnentechnik" an dieser Stelle dem multifunktionalen Charakter der Säle gefolgt werden muss und alle Elemente der Bühnentechnik gemeinsam bewertet, ausgewählt und vorgestellt werden sollten.

Natürlich gibt es auch hier besondere Objekte, deren Einordnung aber vielleicht bereits subjektiv beeinflusst sein könnte. Ich denke hierbei an den bereits nicht mehr existierenden großen Saal im „Palast der Republik"-Berlin, den Saal 2 im ICC-Berlin, das Musikstudio im „Centre Pompidou" in Paris oder auch an das „Theater Lliure"-Barcelona sowie beide Säle der Stadthalle in Chemnitz, den Dresdener Kulturpalast in alter und neuer Gestalt oder auch an die Vorbühne im Friedrichstadtpalast-Berlin.

Die Wandelbarkeit der Saalflächen insgesamt, der Szenenflächen im Detail und das Zusammenspiel der einzelnen bühnentechnischen Anlagen sind dort beispielhaft. Es wird nicht leicht werden, nach der Sammlung von speziellen Projekten, dann gemeinsam über die Einbeziehung als historische Bühnentechnik zu entscheiden. Auch hierbei sollte die öffentliche Diskussion mit den Verbandsmitgliedern eine Entscheidungshilfe sein können.

Zu 1.5. Untermaschinerien als Sonderlösungen können grundsätzlich bereits in den Abschnitten 1. bis 4. eingeordnet sein oder könnte es werden.
Eigentlich soll hier eine Möglichkeit für die Erfassung von speziellen Lösungen erarbeitet werden. Objekte, die zwar als Detail beispielhaft sind aber nur vereinzelt und wegen ihrer isolierten Gesamtwirkung ohne eine Chance zur Verallgemeinerung sind und deshalb nicht bestehen können.
Untersucht und dargestellt können nachstehende Bühnentechniken/Untermaschinerien werden:

- Wendeparkett-Anlagen
- Kippparkette
- Schwenkparkett-Anlagen
- Technik im Zirkus (versenkbare Manegenringe, Hubflächen im Sattelgang für Szenenflächen oder Showtreppen)
- Kombinationen von (auflegbaren oder fest installierten) Drehscheiben und deren Steuerung.

Schaubühne Berlin, Unterbühne, Scherenpodeste
Foto: Stefan Gräbener, 2010



Jede dieser strukturellen Untersuchungen sollen zuerst ein Beispiel für Gliederung und Einordnung sein. Selbstverständlich muss in vergleichbarer Form diese Methodik auch für alle weiteren Abschnitte der historischen Theatertechnik angewandt werden.

UnterGruppe ObermaschinERIE
Versuch einer strukturellen Aufteilung und Bewertung
von Jürgen Sonnenberg

Weiterführung der grundsätzlichen Betrachtungen zu funktionalen und technischen Merkmalen in der „historischen Theatertechnik“ mit den Techniken und Anlagen im Untertitel „Obermaschinerie“.
Auch in dieser Position mit dem Ziel der Schaffung einer theoretischen Grundlage verbunden, die für die Erfassung, Qualifizierung und Einordung von historischer Technik aus der Gruppe Bühnentechnik durch unsere Arbeitsgruppe notwendig ist. Nachstehend einen Vorschlag zur funktionalen Gliederung.

2. Obermaschinerie

2.1. Obermaschinerie in Großbühnen für Mehrsparten-Theater mit überwiegend traditioneller Nutzung
2.2. Obermaschinerie für Bühnen und Saalflächen, Schauspieltheater, Vorbühnenerweiterungen
2.3. Obermaschinerie in Konzertsälen
2.4. Obermaschinerien in Sälen und multifunktionalen Saalflächen
2.5. Obermaschinerien als Sonderlösungen, Flugwerke, Deckenplafonds, Zugeinrichtungen für Vorhangsysteme



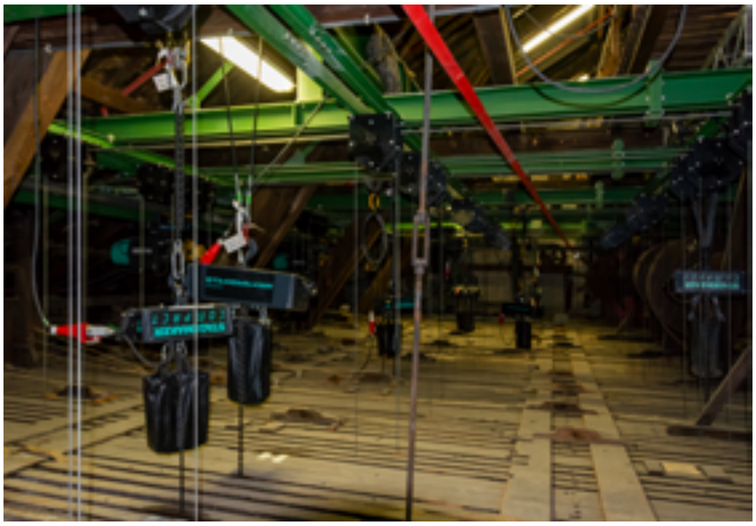
Komische Oper Berlin
Foto: Stefan Gräbener, 2016

Diese vorgeschlagene Systematisierung soll unverändert eine einheitliche Erfassung und Darstellung der jeweiligen Elemente in der Datenbank sicherstellen. Erweiterungen oder Ergänzungen sind gewünscht und jederzeit durch einen gemeinsamen Beschluss der AG möglich. Alle beschriebenen Systeme korrespondieren mit denen der anderen Untergruppen. Deren funktionale Einordnung und Anpassung aller Baugruppen ist zwingende Voraussetzung für optimale Nutzungen.

Zu 2.1. Obermaschinerie in Großbühnen für Mehrsparten-Theater mit überwiegend traditioneller Nutzung.
Mehrsparten-Theater sind in der Regel zuerst Opernhäuser, die auch für Ballette vorbereitet sind und in denen Schauspiel durch den einfachen Verzicht auf den Einsatz von Einzelanlagen eingebauter Technik ebenfalls stattfinden kann. Ihre wichtigsten Vertreter sind als europäische Nationaltheater bereits im 18. Jahrhundert errichtet worden. Es gibt dann auch weltweit Neubauten aus der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, die dieser Kategorie entsprechen. Darüber hinaus sind zeitgleich und aktuell Rekonstruktionen erfolgt, die zur Einordnung als historische Theatertechnik herangezogen werden können. Rekonstruktionen, die einzelne Bestandteile der Technik erneuern sollten. Aber auch grundsätzliche Korrekturen der ursprünglichen Einbauten ergeben haben.
Funktional wichtig sind dabei die zeitgemäßen Umbauten des Schnür-und Rollenbodens seit Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Dieses vor allem mit der Eliminierung von schrägverlaufenden Seilen der Zugeinrichtungen durch prinzipielle Verlagerung der Rollenträger und Ablaufpunkte auf die Obergurte der Dachtragwerke und dadurch hin zu in Gassen vertikal verlaufenden Seilführungen. Damals und bis in die Gegenwart eine ganz wesentliche Maßnahme, die die sichere Arbeit auf dem Schnür- und Rollenboden erleichtert, den Einsatz von einzelnen in diesen Gassen verfahrbaren sowie umsetzbaren Punktzügen erst sinnvoll ermöglicht haben und für Lastpunkte auch außerhalb der parallelen Laststangen-

achsen zur Bühnenbildeinrichtung sorgten. Ganz wesentlich für die Großbühnen in Mehrspartentheater und eine Weiterentwicklung der Nutzungsvarianten in der Obermaschinerie. Eigentlich eine zuerst funktionale oder bauliche Maßnahme. In der Wirkung jedoch alle Baugruppen dieser Anlagen betreffend. Zunehmend unterstützt durch die Entwicklungen von der analogen zur digitalen Steuerungstechnik. Zuerst die analogen Möglichkeiten nur verbessernd. Richtig effizient erst mit einer weg-und zeitunabhängigen Regelung der Hubbewegungen und mit der Verknüpfung von Bewegungsabläufen anderer Baugruppen in der Obermaschinerie.

Auch die Deko-Zugeinrichtungen für Mehrspartentheater waren einem vergleichbaren Wandel ausgesetzt. Nur eines hatte Bestand. Der Zugabstand von etwa 25 cm. Aber der ist ja auch konstruktiv bedingt. Waren es zuerst und dem verfügbaren technischen Niveau geschuldet, überwiegend Handkonterzüge, entwickelten sich bald Gruppen von zwei Handkonterzügen, einem Maschinenzug für schwerere Dekorationen und einem weiteren als Beleuchterzug sowie abschließend einer manuellen Zugeinrichtung für eine Soffitte oder einem Zwischenvorhang. Und je nach verfügbarer Bühnentiefe, wird dieses System mehrfach bis zum Bühnenhorizont erweitert.



Bourla-Theater Antwerpen, Foto: Stefan Gräbener, 2014

Heute geht der Trend und verbunden mit den Möglichkeiten der digitalen Steuerungstechnik, zu einer Erhöhung des Anteils der Maschinenzüge. Im Extrem, bis zum Verzicht auf manuelle Systeme. Sicher ein Aspekt, den man kritisch begleiten sollte. Der auch eine „Desensibilisierung" in diesem technischen Bereich nach sich ziehen könnte. In jedem Fall aber am Objekt und entsprechend dem dort vorgesehenen Nutzungsprofil immer neu entschieden werden muss.

Für eine Einordnung als historische Bühnentechnik sind auch die konstruktiven Lösungen für den Einbau der Antriebe von Maschinenzügen in die Handkonterschächte der entfallenden manuellen Zugeinrichtungen zu betrachten. Speziell die Varianten mit vertikal verlagerten Seiltrommeln der Winden sind als Sonderlösungen zu erhalten.

Notwendiger weise dem baulichen Konzept gefolgt und deshalb traditionell so geplant und ausgeführt, wird nach der 0-Gasse und dem dort befindlichen Schutzvorhang und dem Hauptvorhang, die Portalanlage eingerichtet. Mit den überwiegend manuell auf Schienen beweglichen zwei Portaltürmen zur Veränderung des Portalausschnittes und der meist motorisch vertikal verfahrbaren Portalbeleuchterbrücke.

Den Abschluss vor der Bühnenrückwand oder die Abdeckung des Durchganges zur Hinterbühne bildet dann der Rückvorhang. Dieser ist in der Tradition als Panoramazugeinrichtung ausgebildet. In jedem Fall abspannbar und so hoch wie möglich an den Schnürboden reichend, um als Horizont den Bühnenraum abzugrenzen. Auf die Anordnung einer Panoramazugeinrichtung, um auch für mehrere gestaltete Rückvorhänge im Veranstaltungsverlauf flexibel zu sein, wird heute und nach Rekonstruktionen oftmals verzichtet. Denn die dafür konstruktiv notwendigen Wickelkonusse und das Paket des aufgewickelten Vorhanges benötigen zu viel Platz in den Eckbereichen unterhalb des Schnürbodens. Lediglich im Bereich der russischen Inszenierungstraditionen für Opern ist dieses System fast grundsätzlich erhalten geblieben. Die Gassenbühne und viele aufwendig gemalte Rück- und Zwischenvorhänge erfordern diese Technik. Es entsteht durch die gemalten Vorhänge ein perspektivisch gestalteter Raumeindruck, der in der Wirkung auch auf die Bühnenbilder im Barrocktheater zurückgeht. Wickelkonusse werden hier, trotz ihrer aufwendigen Konstruktion, in allen Gassen eingesetzt. Und damit die unterschiedlichen Prospekte für mehrere „Bildern" je Einsatzebene zum Einsatz gebracht und durch ab- oder gegenläufig aufwickeln,

zum Bühnenbildwechsel verwendet.
Für die technische Einrichtung der Ballette sind diese Großbühnen uneingeschränkt zu verwenden. In der Obermaschinerie sowieso. Möglichkeiten zur Gassenbildung und ein neutraler Rückaushang sind die wichtigsten Anforderungen an die Obermaschinerie. Die Beleuchtung der Szene hat da wichtigere Funktionen zu erfüllen und die Einrichtung eines spaltenfreien, tanzbaren Bodenbelags.

Zu 2.2. Obermaschinerie für Bühnen-und Saalflächen.

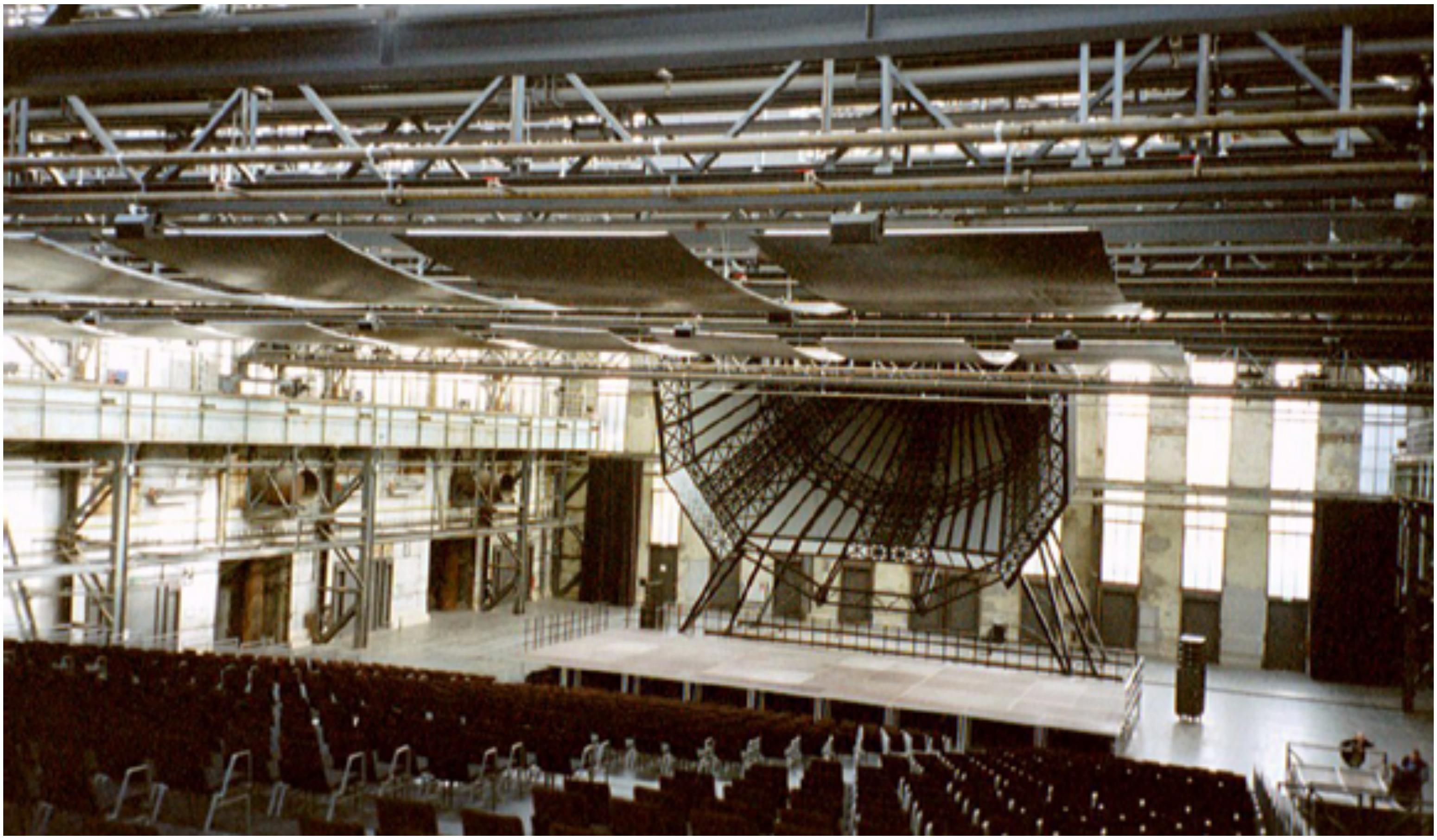
Diese Technik wird überwiegend für Schauspieltheater und bei Vorbühnenerweiterungen eingesetzt. Sie unterscheidet sich in vorzufindender Kubatur sowie technischer Ausstattung nur quantitativ von denen des vorstehenden Abschnitts. Und natürlich auch durch eine funktionale Prägung auf variable Gestaltungen im Saal-und Bühnenbereich sowie als Antwort auf die sich hieraus entwickelnden besonderen Bedingungen der Inszenierungspraxis. Für die Obermaschinerie im Hauptbühnenbereich gelten deshalb unverändert die unter 2.1. getroffenen Aussagen.

Am ehesten ergänzt im Anteil und in der Anwendungsvielfalt der Punktzüge, die infolge der zunehmend schwereren begehbaren Bühnenbildkonstruktionen auch Entsprechungen in der Technik erfordern. Aus Maschinenzügen werden anteilig Schwerlastzüge, die diese Aufgaben sicher übernehmen. Eine weitere Ergänzung findet im Vorbühnenbereich statt. Im Abschnitt „Untermaschinerie“ sind hierzu bereits Aussagen vorhanden.
Die Obermaschinerie versucht ebensolche Antworten durch technische Erweiterungen vor der Portalwand. Grundsätzliche Voraussetzung ist eine Ergänzung des Stegsystems im Vorbühnenbereich. Mit Verbindungen zu den Saalstegen und mit einer Brandschutztür zur Bühne. Hier liegt auch eine Besonderheit, die aus den baurechtlichen Bestimmungen resultiert und Zugeinrichtungen für den Einsatz von Dekorationen in diesem Bereich eigentlich nicht gestattet. Zumindest die, die beim Einsatz die Trennlinie zwischen Zuschauerraum und Bühne durchdringen könnten. Und dennoch wird mit dem Einbau von angepassten sicherheitstechnischen Maßnahmen (Brandschutztür und -melder) der Einsatz von Dekorationszügen und mehreren Punktzugachsen gewählt. Eine richtige Maßnahme, die die angestrebte Näherung der Szene in Richtung Zuschauerraum unterstützt und auch temporäre zusätzliche Deckensegel zur Verstärkung der akustischen Situation ermöglicht.
Weitere Elemente im Saalbereich, wie Klappen für die Beleuchtungsstationen in der Decke und der Rückwand und den Seitenwänden mit Winden zum öffnen und schließen, ergänzen die Obermaschinerie. In diesem Bereich aber ebenfalls im vorherigen Abschnitt bereits anzutreffen.

Zu 2.3. Obermaschinerie in Konzertsälen

Eine Obermaschinerie wird in Konzertsälen nur eingeschränkt eingesetzt. Zumindest in den ausschließlich für diesen Zweck errichteten Sälen dominiert selbstverständlich die Raumakustik. Egal, ob diese raumakustische Bedingungen zu erhalten sind und nicht durch Zusätze gestört werden dürfen oder ob bei elektroakustischer Unterstützung die vorgefundenen Basisbedingungen erhalten werden sollen, immer werden Ergänzungen sehr zurückhaltend vorgenommen.
Bühnen in denen durch mobile Konzertzimmer Orchesteraufstellungen eingerichtet werden, werden hier nicht betrachtet. Zumal dabei die bereits beschriebenen Techniken der Großbühnen zum Einsatz kommen und auch völlig ausreichen.
Betrachtet man die in den vergangenen 50-60 Jahren in Deutschland errichteten Neubauten von Konzerthäusern, von der Berliner Philharmonie, dem Leipziger Gewandhaus, dem Konzerthaus am Gendarmenmarkt ebenfalls in Berlin oder aktuell bis zur Hamburger Elbphilharmonie und dem Kulturpalast Dresden, dann wird diese Position bestätigt. Technische Einbauten, im Sinne einer Obermaschinerie, werden maximal von oberhalb

der Decke montierten Elektrowinden für die Kronleuchter der festlichen Saalbeleuchtung vorgenommen. Hier sind auch die im Sonderfall notwendigen zusätzlichen Scheinwerfer für die szenische Beleuchtung bei Fernsehübertragungen angeordnet sowie kleine Winden für eventuell geforderte Saalmikrofone zur technischen Kontrolle der Akustik. Alle technischen Einbauten erfolgen von einem Gitterrostboden in Ebene der Untergurte der Dachtragwerke. Also prinzipiell ohne Konsequenzen für die im Konzertsaal gewünschten und zuzusichernden akustischen Bedingungen. Selten werden oberhalb des Konzertpodiums einige Punktzüge zusätzlich eingerichtet, um thematische Dekorationen temporär oder um die Vorrichtung für die Tafeln der elektronische „Laufschrift" zur Besucherinformation einzurichten.



Jahrhunderthalle Bochum
Multifunktionale OM mit Deckensegel und Deko-Züge als Rohrwellenzüge sowie fest abgehangene Punktzüge

Zu 2.4. Obermaschinerie in Sälen und multifunktionalen Saalflächen

Seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts werden, auch als Gegenpol zur traditionellen Technik im Theater, für Stadthallen und Kulturhäuser neue räumlich-funktionale Lösungen realisiert, die auch entsprechende bühnentechnische Konzepte und Anlagen ergeben haben. Es gibt kaum eine größere Stadt in Europa, in der nicht ein derartiger multifunktionaler Saal vorzufinden wäre. Aktuell oft schon in der zweiten Generation oder zumindest bereits rekonstruiert und technisch erweitert. Und dennoch können diese Lösungen auch aus Sicht der historischen Theatertechnik betrachtet werden. Denn die dort installierte Technik ist zuerst funktional, also in seiner konkreten Anwendung, revolutionär. Das technische Niveau ist oft aus bestehenden Anlagen bekannt und lediglich im Detail für die neue Situation verändert worden.
Zu betrachten bleibt, dass diese Säle von der funktionalen Übereinstimmung zwischen Ober-und Untermaschinerie ihre herausragende Bedeutung ableiten können. Eine separate Beurteilung und Einordnung beider Anlagen als Bestandteil historischer Technik ist deshalb nur bedingt sinnvoll möglich. Und dennoch und reduziert auf die einzelne Baugruppe

aussagefähig. Die Untermaschinerie, die einen ebenen Saal ebenso wie eine variable Tribüne mit frei platzierter Szenenfläche ermöglichen soll, ist bereits beschrieben worden. Die Obermaschinerie folgt in ihren Hauptbestandteilen diesen dort angelegten funktionalen Absichten oder sie werden eben auch ursächlich entgegengesetzt entwickelt. In jeden Fall werden die davon abgeleiteten Nutzungsmöglichkeiten der Säle unterstützt.
Zwei grundsätzliche Unterschiede können für die Obermaschinerie herausgestellt werden. Techniken, die grundsätzlich in Ebene der Dachtragwerke auf einer technischen Decke eingebaut und auch in ihrer oberen Endlage dort magaziniert werden. Oder Baugruppen, die an Zugeinrichtungen hängend, immer mobil und in variablen Gestaltungsvarianten unterhalb einer akustisch gestalteten Decke eingerichtet werden.
Zu bemerken bleibt, dass es Vorzugsvarianten für Szenenflächen geben wird und diese bereits bei der Planung vereinbart werden sollten. Denn die notwendigen technischen Anlagen geben, einmal eingerichtet, natürlich optimale Nutzungsvarianten vor. Die Flexibilität für Veränderungen bleibt grundsätzlich erhalten. Ist aber nur theoretisch sinnvoll auszunutzen. Für universelle Anwendungen gibt es also zumindest wirtschaftliche Begrenzungen.
Mobile und jeweils neu unterhalb der Sichtdecke einzurichtende Systeme richten sich häufig nach der Veranstaltungsart und können sich unterschiedlichsten Anforderungsproblemen leichter anpassen.
Fest eigebaute Obermaschinerien entstammen dagegen regelmäßig einer vorgegebenen räumlich-funktionalen Saalkonzeption und unterstützen diese. Ihre Multifunktionalität entspringt durch die selektive Auswahl und einem differenzierten Einsatz prinzipiell bereits eingebauter Technik. Diese bühnentechnischen Anlagen unterscheiden sich daher nur wenig. Hierzu werden an den Saalwänden und zur Begrenzung an den zu erwartenden Szenenflächen Laststangen für Rückaushänge, meist an Rohrwellenzüge eingerichtet, eingesetzt. In kleineren Obermaschinerien können diese auch an fest installierten Tragrohren manuell montiert werden. Das Hauptsystem dagegen besteht aus einem in Übereinstimmung mit der Saalgeometrie ebenfalls symmetrisch konstruiertem Raster von Lastpunkten für Dekorationen und Vorhängen. Die Maschinen dafür stehen entweder fest auf Trägerlagen oder können an Schienenanlagen stehend oder hängend verfahrbar individuell positioniert und eingesetzt werden.
Ergänzt wird diese Obermaschinerie durch technische Anlagen, Stege und Beleuchterbrücken für eine in Einsatzhöhe und Neigung variablen Positionierung der Technik der szenischen Beleuchtung. Ebenso mit Zugeinrichtungen für die Lautsprecheranlagen der elektroakustischen Anlage, verfahrbare Deckensegel zur Anpassung der Deckenaufteilung in der jeweiligen Saalgröße und bei ausgewählten Sälen auch mit aus der Decke vertikal verfahrbaren Trennwänden zur Veränderung der Saalgeometrie sowie der der Sitzfeldanordnung.

Zu 2.5. Obermaschinerien als Sonderlösungen für Flugwerke, Deckenplafonds und Zugeinrichtungen für Vorhangsysteme.
Alle diese bühnentechnischen Anlagen können bereits in den vorhergehenden Positionen enthalten sein. Sie sind jedoch konstruktiv so besonders und funktionell an vorgeplante Einsatzbedingungen gebunden, dass eine abgehobene Auflistung als Sonderlösung logisch wird.
Bei den Flugwerken sind nicht die im Bereich der Ausrüstungen einzuordnenden einhängbaren „Fluggurte“ gemeint, sondern motorisch angetriebene und schienengeführte Systeme, die an Dekorationszügen eingerichtet, zusätzlich seitlich abgespannt werden und gleichzeitige horizontale und vertikale Hubbewegungen realisieren können. Es gehört demnach auch eine sensibel wirkende Steuerung zu diesen Anlagen, die weg-und zeitsyncrone Bewegungen sicherstellen. Der Einsatz reduziert sich nicht nur auf Personen, die „fliegen“, sondern diese Technik wird auch bei wesentlich schwereren Dekorationen für Bewegungsabläufe im Bühnenraum eingesetzt.
Deckenplafonds, mit zur höhenverstellbaren Positionierung vorgesehenen Antrieben, können durch unterschiedliche Techniken manipuliert werden.
Handelt es sich um reine Akustiksegel, die mit einem Antrieb vertikal verfahren werden sol-

len oder die durch je zwei separate Antriebssysteme auch gekippt werden können, dann reichen infolge einer relativ geringen Eigenlast Seilzüge, ggf. auch Rohrwellenzüge, völlig aus.
Handelt es sich um begehbare Deckensegel, die gleichzeitig auch Beleuchterbrücken sein sollen, dann sind fest in die Deckenkonstruktion montierte Vertikalhubspindeln erforderlich. Hiermit können unterschiedliche Sichtdeckenbereiche wie „Inseln" abgesenkt oder hochgefahren sowie an verschiedenen Positionen Brücken geöffnet und als Scheinwerferstandorte eingerichtet werden. Eine gewünschte zusätzliche Neigung der Akustiksegel kann durch Stellspindelantriebe erzeugt werden. Der maximale Fahrweg der „Inseln" wird durch die Bauhöhe der Dachtragwerke und dem damit frei verfügbaren Hubweg definiert.
Variable Vorhangzugsysteme werden als Sonderlösungen, an frei zu wählenden Standorten und zuerst durch ihre besondere Funktionalität bestimmt. Die eigentlich in diese Kategorie gehörenden Panoramazugeinrichtungen sind bereits in 2.1. beschrieben worden. Diese sind bei Planungen aktuell nicht mehr als Standard zu betrachten und werden zudem immer fest eingebaut.
Echte Sonderlösungen in der Obermaschinerie sind deshalb inszenierungsbedingte Schmuckvorhänge, wie Wolkenstores oder vertikale sich öffnende Raffvorhänge. Dieses können weiterhin Rückaushänge sein, die oben fest eingebunden werden und deren fixierte Unterkanten an Laststangen der jeweiligen Zugeinrichtungen befestigt sind. Durch Heben und Senken können unterschiedliche Gestaltungsabsichten realisiert werden. Vom „geschlossenen" Vorhang durch mehrere nebeneinanderliegende Systeme bis zu differenziert angeordneten Auftrittsöffnungen oder unterschiedlich großen Projektionsflächen. Es können weiterhin auch Bildwände sein, die einem vergleichbaren Einrichtungsprinzip entstammen und aber zuerst für Projektionen benutzt werden.
Dieser Sonderfall, einer in einem Rahmen fest eingespannten Folie, die an den Eckpunkten an vier Punktzügen befestigten und in ihrer oberen Endlage unter der Decke eingerichtet wird, kann über die Steuerung sowie bei separater Ansteuerung jedes Seiles einzeln, eingerichtet werden. Mit der Wirkung, dass ein horizontaler Deckenplafond, eine senkrechtstehende Projektionswand, unterschiedliche Schrägstellungen eines Segels und ein „Taumeln" einer in der Bewegung räumlich wirkenden Dekoration, durch nur ein Element erzeugt werden können.

Komische Oper Berlin, Foto: Stefan Gräbener, 2016



Alle weiteren Gliederungspunkte im Bereich der „Bühnentechnik" unterliegen diesen vergleichbaren funktionalen Kriterien der beschriebenen Positionen (1. Untermaschinerie und 2. Obermaschinerie). Eine erneute detaillierte Beschreibung kann deshalb unterbleiben. Wichtig bleiben diese geordneten Aufzählungen jedoch unmittelbar für die Fortsetzung des begonnenen Ordnungsprinzips und für die Möglichkeit einer Einordnung in die Datenbank. Die nachstehenden Auflistungen ermöglichen die Zuordnung „gefundener" Objekte als historische Theatertechnik ebenso wie auch deren Definition für Fachbegriffe oder „Suchworte" in unserer Datenbank.

MECHANISCHE BÜHNENSTELLWERKE

Geschichte ihrer Entwicklung

von Dieter Frank

Im Gegensatz zu den heute üblichen Lichtstellwarten mit den hochkomplexen Computersteuerungen und elektronischen Lastteilen sind die frühen Bühnenstellwerke mit umfangreichen Mechaniken und aufwendigen Reglern zunächst in Form von Widerständen und später mit Transformatoren ausgerüstet. Aus heutiger Sicht sind es sehr gute ingenieurtechnische Leistungen, gepaart mit Erfindergeist und erstaunlichen Ergebnissen.
Es ist nicht einfach diese Entwicklungen nachzuvollziehen, nur in wenigen Sammlungen und Archiven gibt es noch Unterlagen sowie Auskünfte über die nicht mehr existierenden Firmen, begann doch die Entwicklung schon Ende der 1880er Jahre.
Aber es gibt noch gute Fotos aus denen man eine Menge Schlüsse ziehen kann.
Der Begriff „*Bühnenstellwerk*“ resultiert aus der kompakten Bauweise mit Hebeln und Seilzügen, denn diese Bauweise erinnert an die Stellwerke der Eisenbahnanlagen.
Der Begriff „*Lichtstellwarte*“ bezeichnet dagegen die unterschiedlichsten Pulte, welche im Zusammenhang mit den voll-elektrischen bzw. voll-elektronischen Steuerungen und Regelungen entwickelt wurden.
In die folgenden Betrachtungen sind Entwicklungen deutscher Firmen der Jahre zwischen 1920 und 1935 eingeflossen. Man kann davon ausgehen, dass es in europäischen und außereuropäischen Theatern beträchtliche Unterschiede dieser Anlagen gab.

Eines der frühesten Stellwerke (Bühnenregulator) stammt von der AEG aus dem Jahr 1884. Als Regler der einzelnen Kreise waren Wasser- oder Drahtwiderstände in Form von Rheostaten angeschlossen. Es verfügt über einen Zentralantrieb. (1)

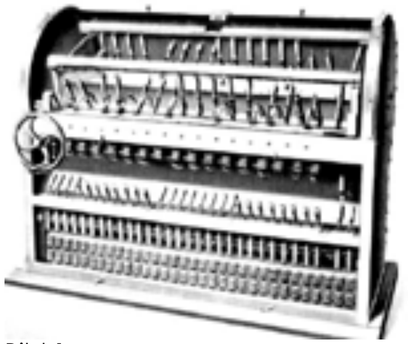


Bild 1

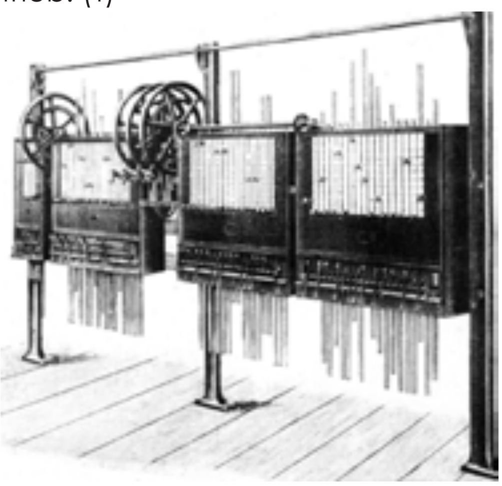


Bild 2



Bild 3

Das sogenannte Schieberstellwerk (2) verfügte über Seilzüge zu den Rheostaten, eine Entwicklung von Siemens & Halske von 1895.
Ein Stellwerk eines unbekannten Herstellers (3) ist mit zwei Wellenantrieben, Sicherungselementen und Anzeigen ausgerüstet.

Das „*Kontrollsystem*“ der elektrische Beleuchtung in der Pariser Oper , Juni 1887, in einer zeitgenössischen Darstellung. Die Dimmer (Rheostaten) sind unterhalb des Bodens montiert. Die Hebel können einzeln oder gemeinsam auf zwei Wellen oder einzeln von Hand bewegt werden.
Eine ähnlich gebaute Anlage war von 1883 auf der Elektrizitätsausstellung in München zu sehen. Jeder Regler hatte 25 Stufen, es mussten 725 Leitungen in den Rheostaten eingeführt werden, jeder der 29 Regler verfügte über 25 Stufen. Daraus resultiert die hohe Zahl der Leitungen zwischen Stellwerk und den Rheostaten. Die Münchener Anlage wurde von Ingenieur Philipp Seubel, einem Mitarbeiter von Edison gebaut. Der Widerstandssatz bestand aus ca. 20km Neusilberdraht. Leider gibt es widerssprüchliche Angaben über die Reglereinheit, es heißt die Anlage der Ausstellung in München sei wie die spätere in der Pariser Oper, andere Berichte beschrieben die Anlage wie in (4).



Bild 4

Einen Bühnenregler mit besonderer Schaltung der Widerstände (mit Kreuzwicklung für Wechselstrom) wurde vom Elektroschaltwerk Göttingen hergestellt (5). Jedes Widerstandsfeld ist in der Hälfte getrennt, um Einzel-, Parallel- oder Serienschaltung zu ermöglichen. Man erreicht damit eine Anpassung der Stromkreise an schwankende Belastungen z.B. bei Versatzkreisen. Die Umschaltung erfolgte mit dem Schalter oben links, er diente auch Farbenumschalter. Die Stromabnahme erfolgt direkt vom Widerstandsdraht. Dieser ist auf Metallrahmen mit Isolatoren aufgespannt und verformt sich nicht, da Rahmen und Draht sich nahezu gleichmäßig ausdehnen. Ein Widerstandskörper ist für max. 1 KW Leistung bestimmt. Zu beachten ist der robuste mechanische Aufbau der Regeleinheit mit Grob- und Feinregelung für zwei Kreise.

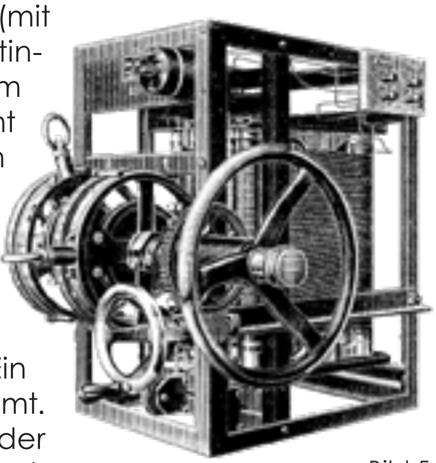

Bild 5


Bild 6: Weiterer üblicher Farben–Umschalter

Das Stellwerk (8) ist ein Novum, es befand sich in Barcelona noch 1959 im Einsatz und hatte Flüssigkeitswiderstände. Die in den Jahren 1910 bis 1930 entwickelten Stellwerke sind in allen Fällen mit separat aufgestellten Leistungsreglern in besonderen Räumen verbunden. Dabei wurden hauptsächlich Rheostaten unterschiedlichster Bauform verbaut, vor allem in Deutschland und vielen Staaten Europas. . Diese sogenannten Dimmerräume befanden sich in der Regel in unmittelbarer Nähe zum Stellwerk, ebenso die entsprechenden Schalträume mit den Bühnenschalttafeln,an denen man noch oft Umschaltungen der einzelnen Kreise vornahm, bevor man in der Folge immer größerer Anlagen zur Installation einer großen Anzahl von Regelkreisen überging. Die ursprünglichen Installationen von Rampen-Oberlicht -und Gassenlicht wurde mehr und mehr von Scheinwerfern verschiedener Leistung und an vielen Positionen des Bühnenraums abgelöst.

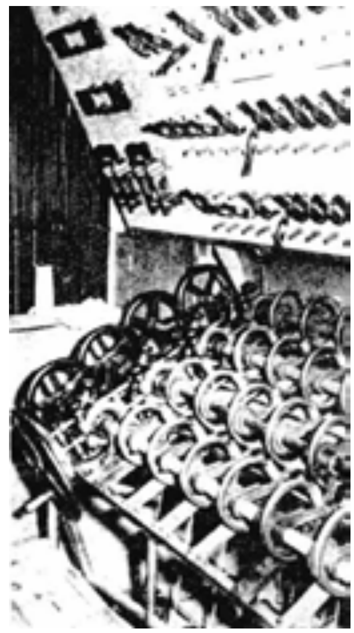
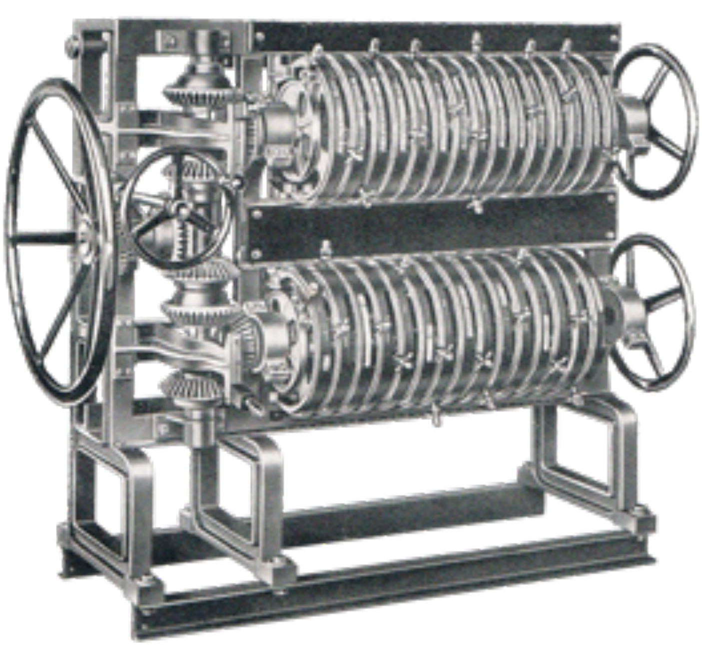

Bild 8


Bild 7: Vierfarben-Stellwerk der AEG


Bild 9: Eine damals übliche Schalttafel mit Sicherungen und Schaltern auf Marmortafel aufgebaut.


Bild 10: Dieses AEG-Stellwerk wurde in zwei verschiedenen Verwendungen eingesetzt, einmal als Stellwerk für drahtseilgeführte Helligkeitsregler (Rheostaten) und zum anderen als Stelleinheit für die damals üblichen Seilzuglaternen oder Farb- und Abdeckscheiben der Beleuchtung der Rundhorizontanlagen der Bauart AEG.

MECHANISCHE BÜHNENSTELLWERKE

Auch bei Siemens wurden mechanische Stellwerke zum Antrieb von Farbwechsler- und Verdunklersteuerungen eingesetzt. Nach einem Katalog von Siemens gab es auch Stellwerke mit gemeinsamer Steuerung von Lichtstromkreisen und Farbwechslern, dann mit der sogenannten Ferndreherschaltung, einer Entwicklung von Siemens, angewendet zur Steuerung von Farbwechslern und Verdunklereinrichtung an Horizontbeleuchtungsanlagen in den großen Theatern der Jahre um 1935. Mit Hilfe des Hebels A erfolgte die Steuerung des Gebermotors B durch Spannungsveränderung im Ständer, diese beeinflusst den Empfängermotor C und bewegt somit den Farbwechsler oder Verdunkler (DRP 577 689). (11)

Als Geber – oder Empfängermotoren waren Drehstrom - Schleifringmotoren im Einsatz. Die Gebermotoren befanden sich in der Regel in der Nähe der Stellwerke, die Empfängermotoren an den jeweiligen Horizontlaternen. Die einer Funktion zugeordneten Motoren waren ständerseitig an eine gleiche Phase angeschlossen, die Schleifringläufer der Motoren einer Gruppe mit drei Leitungen verbunden. Der Gebermotor war durch eine endlose Seilverbindung einem Hebel des Stellwerks zugeordnet. Die halbkreisförmige Bewegung des Stellhebels bewirkte eine mehrmalige Umdrehung des Läufers im Gebermotor. Mit der Hebelbewegung nimmt der Gebermotor eine Veränderung im Ständerfeld vor. Der angeschlossene Empfängermotor folgt mit seinem Rotor dem veränderten Drehfeld im Gebermotor und bewegt die mechanisch verbundene Farbscheibe der Horizontlaterne. Gradeinstellung und Geschwindigkeit des Stellhebels ergeben die Veränderung der Farbscheibenbewegung.

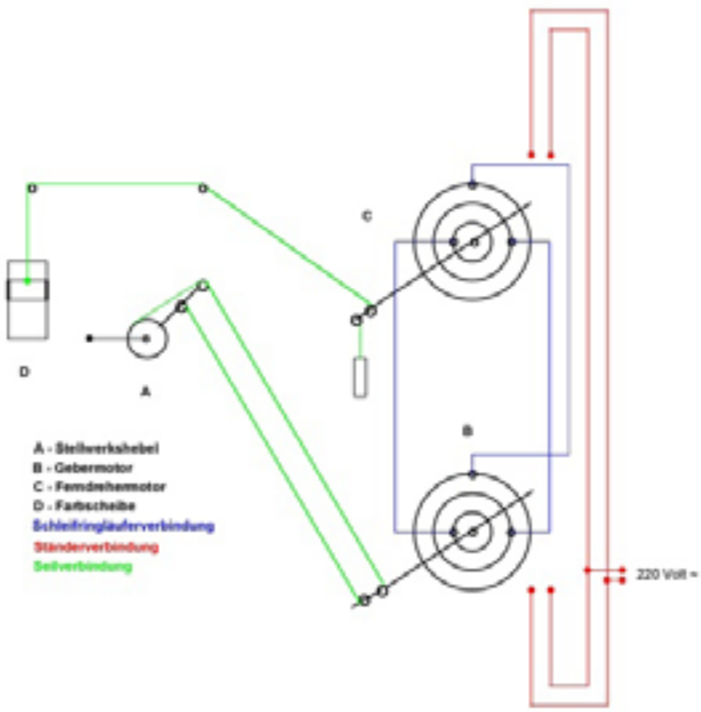


Bild 11

In vielen Beschreibungen der frühen elektrischen Bühnenbeleuchtung ist von Einfarben- und Mehrfarbensystemen die Rede. Dazu muss man wissen, dass diese Bezeichnung in der Zeit der „*Kullissentheater*“ galt und sich lange gehalten hat, auch als Gassen-, Soffitten- und Rampenbeleuchtung schon durch verschiedenste Scheinwerfer abgelöst waren. Erste Anlagen verfügten im Stellwerksraum noch über Umschaltungen um die Anzahl der Regelkreise gering zu halten, sicher aus ökonomischen Gründen. Später gab man diese Installation auf und stattete die Anlagen mit entsprechend mehr Kreisen aus, auch weil die Verwendung von Scheinwerfern der an Bedeutung gewann.

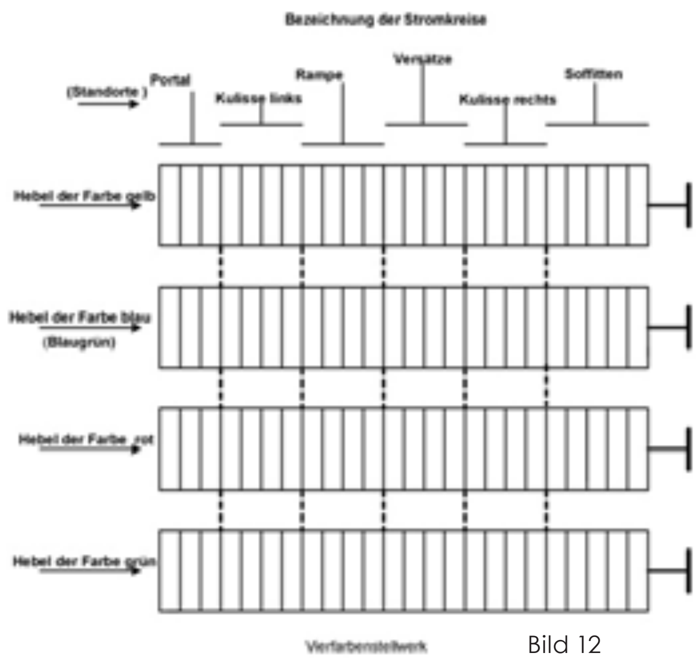


Bild 12

Noch gab es ein Problem, nämlich bei einem Lichtwechsel gleichzeitig „*hell und dunkel*“ fahren zu können. Die immer größer werdende Zahl der Stromkreise und damit der Hebel am Stellwerk führte schließlich zur Entwicklung der „*Gegenläufigen Stellwerke*“. Jetzt war es möglich mit einer Wellenbewegung die Hebel in verschiedene Richtungen zu fahren. Möglich wurde das durch den Einsatz der Wendeantriebe für jede Seilscheibe.

Diese Antriebe waren ständig im Eingriff mit der Hauptwelle. Spezielle Kupplungen sorgten dafür, dass die Seilscheibe vorwärts oder rückwärts (also „*auf oder ab*") bewegt wurde. Die Hebelkupplung hat praktisch 3 Stellungen, Aus – Vorwärts – Rückwärts (13)+(14).

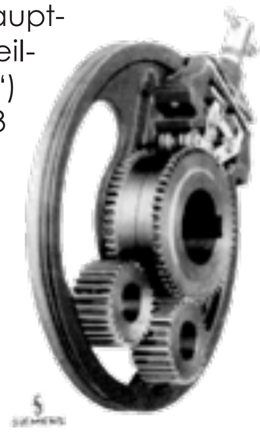


Bild 13: Einfache SIEMENS-Kupplung: A-Lage der Hauptwelle; B-Hebelgriff; C-Kupplung, D-Kupplungswelle; E-Seilscheibe

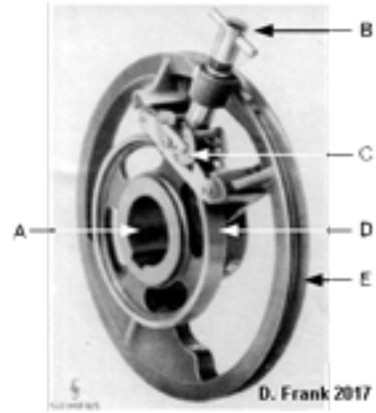
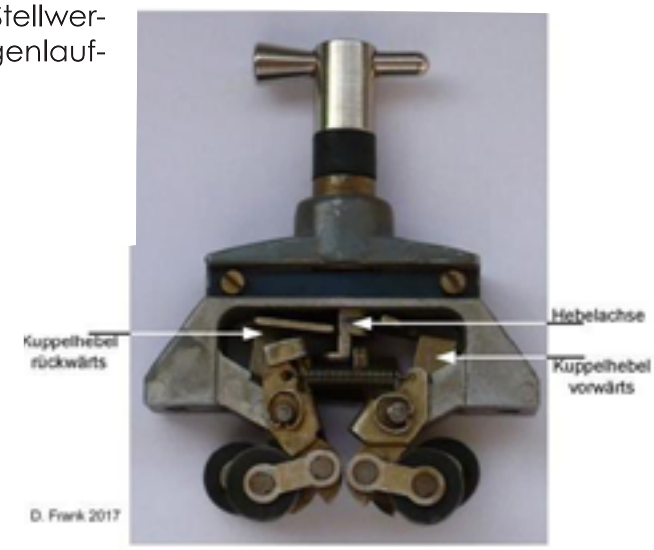


Bild 14: Gegenlaufkupplung von SIEMENS mit Hebelscheibe

Die von der AEG gefertigten mechanischen Stellwerke verfügten ebenfalls über mechanische Kupplungen. Diese Stellwerke wurden ähnlich denen von SIEMENS mit Einzel- und Zentralantrieben ausgestattet. Die in den nebenstehenden Bildern gezeigten SIEMENS-Kupplungen sind sogenannte Reibrollenkupplungen und eine verbesserte Variante der im Jahr 1908 patentierten Reibbandkupplung (15). Dieses ist stark vereinfacht. Alle Kupplungen arbeiten nach dem Prinzip der Reibung von Bändern oder Rollen auf Kreisflächen der einzelnen Wellen. Die Bänder oder Rollen werden durch Federkraft angedrückt oder entlastet, der Kraftschluss der Bänder oder Rollen wirkt dabei auf die Seilscheiben und damit wird der Hebel mit dem Seil zum Steller bewegt. Bisherige Untersuchungen und Berichte zu den AEG – Stellwerken legen offen, dass diese Stellwerke nicht mit Gegenlaufkupplungen ausgerüstet waren.

Bild 15: Diese gegenläufige Kupplung stammt von einem VEM-Stellwerk, die Siemens – Kupplung ist nahezu ähnlich aufgebaut.



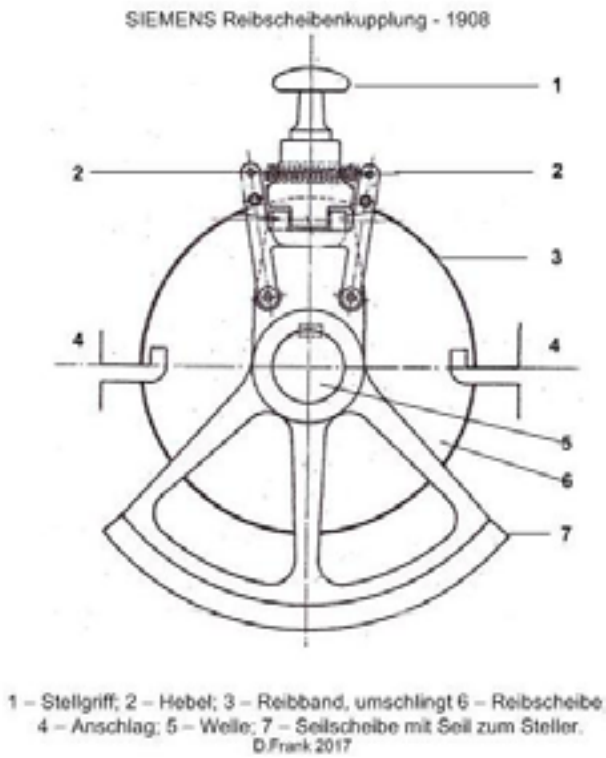


Bild 16: Diese Kupplung von Siemens aus dem Jahr 1908 war die erste Kupplung mit der Stellwerke ausgerüstet wurden um mehrere Hebel auf einer Welle zu kuppeln und gemeinsam zu bewegen. Am 07.04.1908 wurde das Patent 213 463 vom Kaiserlichen Patentamt in Berlin erteilt.

Zu den beschriebenen Stellwerken wurden von den jeweiligen Herstellern auch entsprechende Regler, also zunächst Widerstände (Rheostaten) und später auch Transformatoren entwickelt.

Ein von F. Bordoni vorgelegter Entwurf einer elektromagnetischen Kupplung für Siemens-Stellwerke wurde unter DRP 609 459 im Jahr 1929 patentiert. Der Entwurf sah für jeden Hebel zwei Magnetspulen vor, welche die Kupplungsteile je nach Stellung des Hebelknaufs oder der Fernschaltung durch mehrere Tasten auf die Welle kuppelten. Es gibt derzeit keinen Nachweis über die Einführung dieser Kupplung in die Praxis. Das Prinzip dieser Entwicklung zeigt sich Jahrzehnte später in der Entwicklung der elektromagnetischen Stellwerke bei Siemens- und VEM- Schaltanlagenbau der DDR.

Die mechanischen Stellwerke der Hersteller Siemens und AEG waren in den unterschiedlichsten Größen mit und ohne Zentralantrieben und diese mit oder ohne Leonardsteuerungen in fast allen Theatern Deutschland und den Nachbarländern im Einsatz. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg wurden nun in beiden Teilen Deutschlands noch viele dieser Stellwerke errichtet. 1973 und 1975 errichtete der VEM Schaltanlagenbau Leipzig die letzten Stellwerke mit Bordonitrafos der TuR – Reihe GEBs 25-200 in zwei Theatern in Leipzig. Ein Siemens – Stellwerk befand sich bis weit in die Jahre um 1980 in der Komischen Oper Berlin. Die in den Theatern beider deutscher Staaten vorhandenen Stellwerke aus der Zeit zwischen 1920 und 1960 wurden nach und nach durch moderne Anlagen ersetzt. Ein kleiner Teil dieser Anlagen sind in verschiedenen Sammlungen erhalten und teilweise im Betrieb vorführbar.
Solche Sammlungen befinden sich im Technischen Kabinett der Oper Leipzig und im Scheinwerfermuseum der Firma Gerriets GmbH.

Bild 17: Großes Siemensstellwerk im Théâtre National de L'Ópera de Paris (1936)

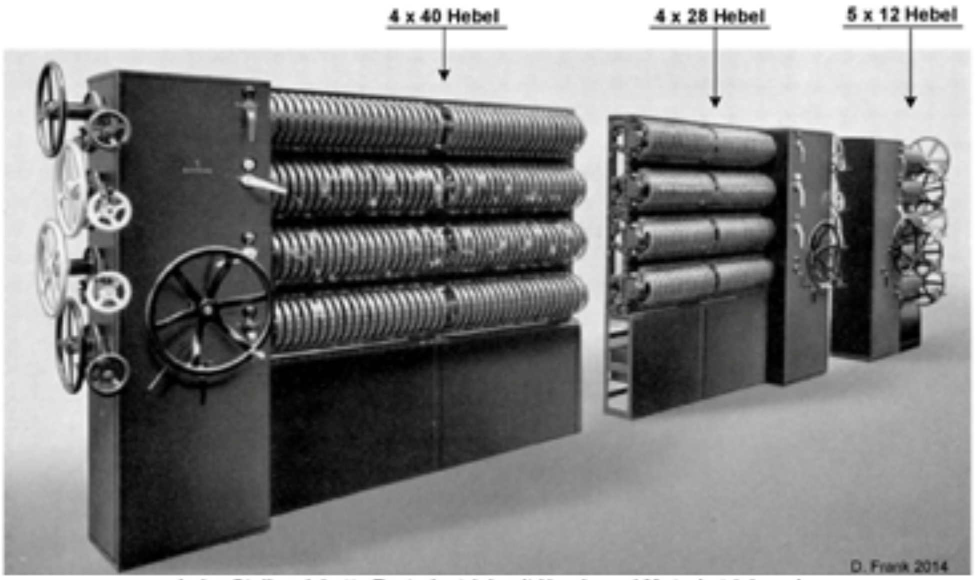


Bild 18: Gesamtansicht eines Gegenlaufhebelstellwerks von VEM mit 144 Hebeln, Baujahr 1973. Im Betrieb mit Bordonitrafos TuR Dresden, Typ Gbs-25/220 im Scheinwerfermuseum der Firma Gerriets GmbH.
Es wurde nachträglich mit einem elektrischen Zentralantrieb ausgerüstet, dieser entstand in Eigeninitiative der Beleuchtungsabteilung des Theaters.



Die Anzahl der Hebel und damit der Regelkreise ist sehr weit gespannt. Von VEM ist bekannt, dass die Stellwerke im Normfall 60, 120, 240 und 360 Hebel hatten, aber auch anders gestaffelte Größen waren möglich.
Siemens lieferte diese Stellwerke mit bis zu 400 Regelkreisen.
Bei beiden Stellwerksausführungen sind als Leistungsregler Bordonitransformatoren eingesetzt.
Dabei gibt es Unterschiede zwischen den Trafos von Siemens und TuR Dresden. Beide arbeiten jedoch nach dem gleichen Prinzip und unterscheiden sich in ihrem mechanischen und elektrischen Aufbau. Bei VEM kamen nur Bordoni-trafos von TuR Dresden zum Einsatz, bei Siemens waren auch so genannte Viereckssteller im Einsatz. Für beide Trafos der Siemens-Stellwerke waren gleiche Seilweglängen vorgegeben. Eine Hebelbewegung von „*Null bis Voll*" betrug bei Siemens generell 285 mm Seilweg.
Im Laufe der weiteren Entwicklung und dem Einsatz der Stelltrafos „*Bordoni*" entstanden große mechanische Stellwerke bei Siemens und anderen Hersteller (17).

Der Entwicklung der mechanischen Bühnenstellwerke folgten die elektromechanischen Stellwarten, u.a. von Siemens im Jahr 1956 und eine ähnliche Konstruktion von VEM Schaltanlagenbau in der DDR im Jahr 1960 für das neue Opernhaus Leipzig. Diese Stellwarte stand viele Jahre im Einsatz und wurde durch Initiativen der Mitarbeiter der Beleuchtungsabteilung später mit einer eigenen Lochkartensteuerung versehen.

Bildnachweis:
Christian Mühlberg, Leipzig: 19, 21
Albert Henrich, Pfungstadt: 6, 9, 18
Siemens Corporate Archives: 17 (bearb. D. Frank) 20
Sammung D. Frank: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Der Autor ist Beleuchtungsmeister i.R. und im Team des Scheinwerfermuseums der Firma Gerriets GmbH ehrenamtlich tätig.

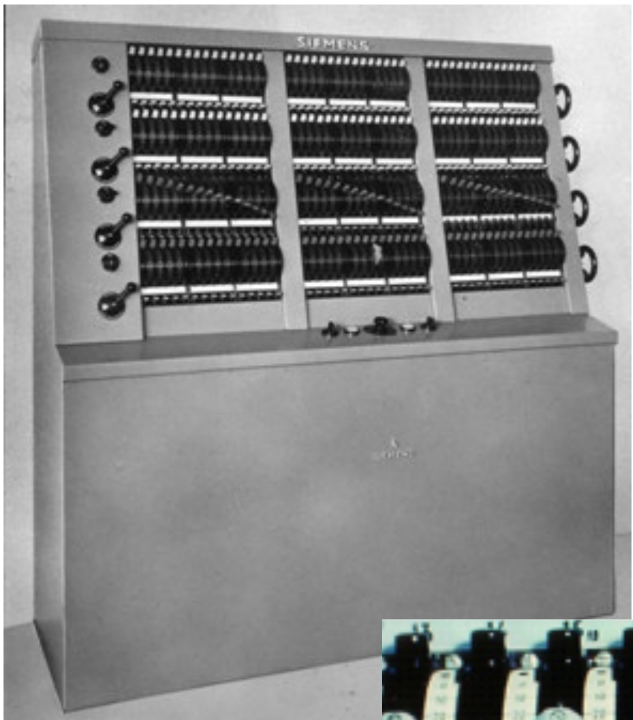


Bild 19: Siemens Stellwarte von 1956



Bild 20: VEM Stellwarte 1960

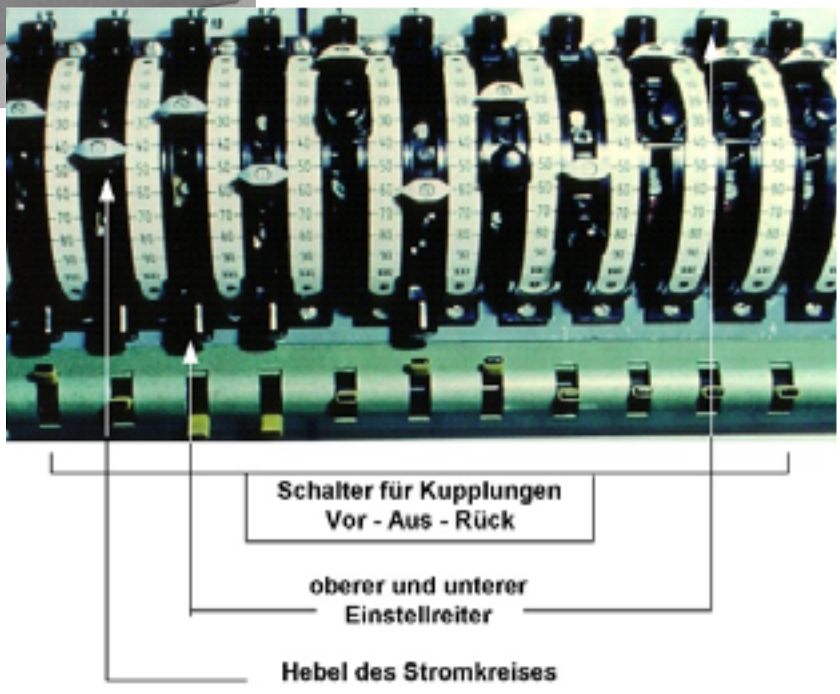


Bild 21: Detail der VEM Stellwarte von 1960

Regler der mechan. Bühnenstellwerke
Geschichte ihrer Entwicklung
von Dieter Frank

Die Regelung von Lichtquellen geschah und geschieht auf sehr unterschiedlichen Wegen. Eine Möglichkeit ist die mechanische Regelung mit Hilfe verschiedener Vorrichtung wie Blenden und beweglich angeordneten Leuchten auf sogenannten Lampenbäumen, wie sie zum Beispiel in barocken Theatern angewendet wurden. Viele Jahre später mit Einführung der elektrischen Beleuchtung der Bühnen, mussten andere Wege der Regelung gefunden werden. Ein wichtiger Regler war zunächst der Flüssigkeitswiderstand.

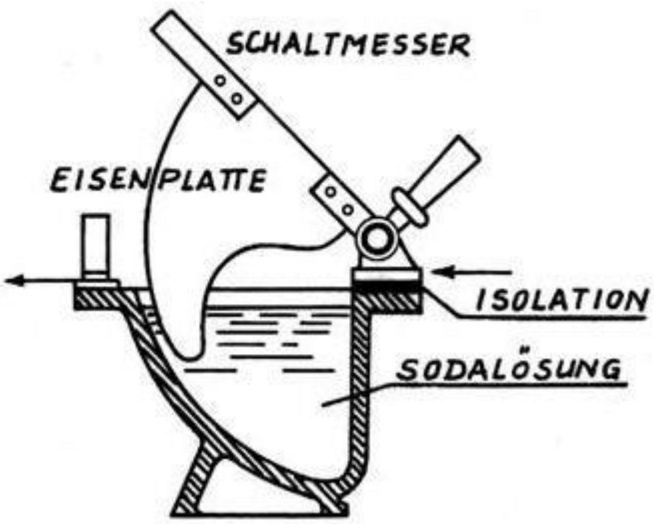


Bild 1: Prinzip des Flüssigkeitswiderstands. G.Oehmigen, 2010

Die Leitfähigkeit von Wasser ist bestimmt von seiner Reinheit. Chemisch reines Wasser leitet den Strom so gut wie nicht. Zusätze von Säure, Lauge oder Kochsalz setzen den Widerstand des Wassers herab. In der Starkstromtechnik wurden und werden Flüssigkeitswiderstände als Anlasser für große Drehstrommotoren eingesetzt.
Bei diesen Reglern wurde als Flüssigkeit eine 10-15-prozentige Soda oder Pottaschelösung verwendet und als Gefrierschutz Glyzerin im Verhältnis 3:1 (Wasser/Glyzerin) zugegeben. Ein sichelförmiges Blech tauchte dabei in den Behälter und hatte in der Endstellung, also am tiefsten Punkt, den kleinsten Widerstand, ein Schaltmesser überbrückte dann den Widerstand (1).


Bild 2: Flüssigkeitswiderstand um 1959

Wegen der Gefahr der Knallgasentwicklung (es entwickelt sich bei der in Gleichstromkreisen stattfindenden Aufspaltung des Wassers in seine Bestandteile und der dabei entstehenden sehr explosiven Gasmischung) waren Widerstände dieser Bauart in Gleichstromanlagen, in feuergefährdeten Betrieben und im Bergbau verboten.
Im Theaterbetrieb waren diese Flüssigkeitsregler hauptsächlich so genannte "*Salztöpfe*", also mit Kochsalzlösungen als Flüssigkeitsregler versehene Gefäße.

Im Verlauf der weiteren Entwicklung der Bühnenbeleuchtung, einhergehend mit der schnellen Entwicklung der Elektrotechnik, geschah auch die Entwicklung anderer Widerstandstechniken. So kam es in vielen Werkstätten und Unternehmen zur Entwicklung verschiedener metallischer Widerstände.

Metallische Widerstände
Ausgehend von dem Einheitswiderstand der reinen Metalle, deren Wert verhältnismäßig klein ist, fand man schnell verschiedene Legierungen von Metallen, mit denen man eine beträchtliche Steigerung der Widerstände erreichte. Verschiedene Legierungen stehen heute dem zuerst verwendeten Konstantan gegenüber.
Meist verwendete Legierungen sind:
CN 80 = 18 - 20 % Cr, 76 - 80 % Ni, 0-3% Fe
AC 30 = 28 – 32 % Cr, 4,5 – 5,5 % Al, Rest Fe
SC 30 = 23 – 32 % Cr, 2 – 3 % Si.
Mit diesen Legierungen wurden die Regelwiderstände (Rheostaten) entwickelt.

Sie sind eine Sonderform der Widerstände, bestehend aus eisernen Rahmen, auf denen Isolierkörper aufgebaut sind. Diese tragen die Widerstandsdrähte-oder bänder. Von diesen einzelnen Wicklungen führen Leitungen zu den an der Seite angebrachten Kontaktbahnen, an denen Schleifer die Spannung abgreifen.
Erster Bühneneinsatz 1885: Ohmsche Widerstände aus Neusilberdraht in einem Rahmen und mit Kurbel bedient.

Bei der Regelung der Helligkeit der Lampen mit Widerständen handelt es sich um eine Stromregelung.
Bei diesen Widerständen fließt der Strom über einen Bügel (Schleifer) und die Feder, welche am Hebel isoliert angebracht ist.

Um einen großen Regelbereich zu erfassen, baute man diese Widerstände oft auch aus zwei Gruppen mit verschieden starken Drähten auf einem Wickelkörper oder in speziellen Ausführungen für Grob- und Feinregelung.

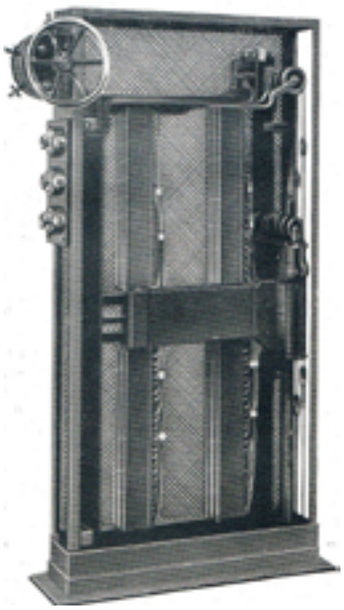


Bild 3 : Einhebelregulator mit angebauten Rheostaten und Farbumschaltern, Hersteller AEG um 1920



Bild 4: Einzelrheostat mit 100 Stufen und für Spannungen von 110 V oder 220 V DC und max. 60 A. AEG

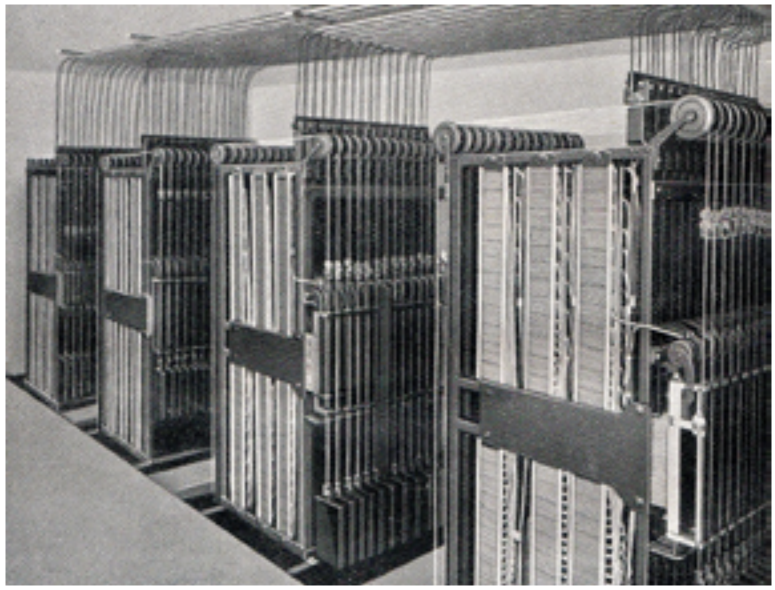


Bild 5: Großer Dimmerraum mit Rheostaten AEG



Bild 6: Rheostatenreihe SIEMENS

Wichtig ist die entsprechende Bemessung der Widerstände, angepasst an die angeschlossene Last. Dabei waren die Abhängigkeiten der im Theaterbetrieb oft vorkommenden Parallelschaltungen (Doppelanschlüsse) von Geräten zu beachten.
Ein großer Nachteil der Regelung mit Widerständen ist die entstehende Wärme, sie bringt hohe Leistungsverluste und führt zu starken Temperaturbelastungen in den Räumen.
Rheostaten von SIEMENS wurden für 110 V oder 220 Volt mit einer Lampenleistung bis 8.000 Watt gefertigt.
Nach langen Jahren des Einsatzes von Widerständen aller Art zur Regelung der Stromkreise und den damit verbundenen Leistungsverlusten und der Suche nach entsprechenden Alternativen, kam es am Ende der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zu einer Revolution, zum Einsatz von Regeltransformatoren. Diese Trafos werden als Bühnenstelltrafos bezeichnet. Elektrotechnisch zählen sie zu den so genannten Windungsstelltransformatoren.

Bühnenregeltrafos unterscheidet man nach ihrer Bauart. Zwischen 1928 und 1931 wurden diese Trafos von den italienischen Ingenieuren Bordoni und Salani, jedoch unabhängig voneinander entwickelt.
Die Entwickler der Bühnenstelltransformatoren Ferdinando Bordoni und Ettore Salani haben ihre Erfindungen zunächst in Italien patentieren lassen.
F. Bordoni hat die „*Regeleinrichtung für Bühnenbeleuchtungsanlagen*“ (Bordonitrafo), den „*Stromabnehmer für Bühnenbeleuchtungsanlagen*“ (Teil des Bordonitrafos) und das „*Bühnenstellwerk für Theaterbeleuchtung*“ (Mechanisches Stellwerk mit elektrischer Magnetkupplung) in Italien 1928 jeweils zum Patent angemeldet. Auf Grund von Vereinbarungen von SIEMENS und der italienischen SIEMENS - Tochter wurden diese Patente im Jahr

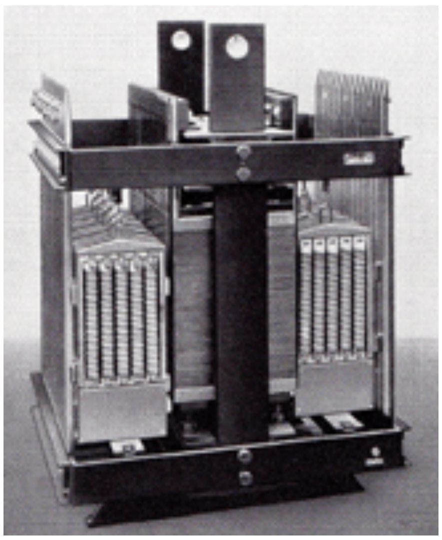
1929 von SIEMENS übernommen und in Deutschland unter Patentschutz gestellt. F. Bordoni hat noch weitere Erfindungen auf technischem Gebiet zum Patent angemeldet, sie spielen aber im Bereich Theater keine Rolle.
E. Salani entwickelte ebenfalls einen Bühnenregeltrafo, den „*Induktionsrheostat*" und erhielt 1930 ebenfalls ein italienisches Patent. Auch diese Entwicklung wurde nach dem Erwerb durch die AEG in Deutschland als deutsches Patent weitergeführt.
Von Salani sind weitere Patente bekannt, u. a. „*Suchscheinwerfer zur Himmelserkundung*", „Scheinwerfer zur Erzeugung großer Lichtbündel".
Außerdem ist E. Salani als Autor des Buches „*Illuminazione theatrale e decorative ad inandazione di luce*" in Erscheinung getreten.
Die von Salani und Bordoni entwickelten Trafos arbeiten nach dem Prinzip der Spartrafos, d.h. sie besitzen nur eine Wicklung. Wichtig zu wissen und zu beachten ist, dass die Ausgangsspannung dieser Trafos ein Teil der Primärspannung und nicht galvanisch von der Eingangsspannung getrennt ist.

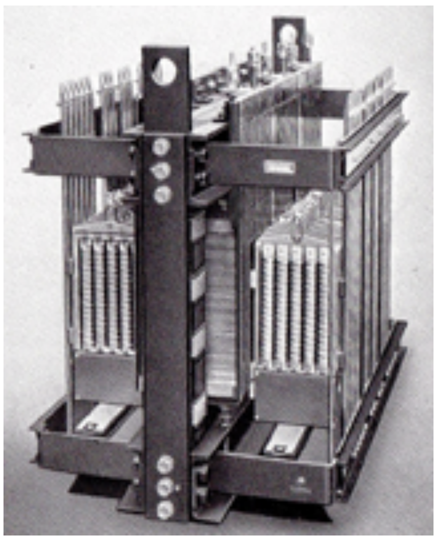
Bordonitrafo
Hersteller: SIEMENS AG. Patentanmeldung 1928 in Italien, von Siemens 1936 erworben.
Die „*Wicklungen*" bestehen aus einzelnen Kupferblechen, welche zwischen Isolierplatten gelegt und als Paket in einem Kern fest montiert sind. Die einzelnen Kupferbleche sind nicht miteinander verschweißt oder vernietet, sie sind nur durch starken Druck verbunden. An den Kanten dieser Pakete sind Nuten eingefräst, in denen die Abnehmerkontakte gleiten und die abgenommene Spannung je Wicklungsebene an die Kontaktschiene übertragen. Zur Vermeidung von Kurzschlüssen zwischen den Windungen hat der Bordonitrafo einen speziellen Kontaktrahmen mit so genannten Schutzwiderständen. SIEMENS baute auch Trafos mit zylindrisch runden Wicklungen. Das verwendete Wicklungsmaterial dieser Bauart ist Kupferdraht in verschiedenen Querschnittsprofilen und Querschnittsstärken. Als Kontakt zur Stromabnahme dienen hier Kohlerollen in verschiedenen Ausführungen.
Bordonitrafos wurden bei Siemens in diesen Hauptvarianten produziert:
Rechteckige Bauform: Wechselstrom: R 1111/4 – 4 Steller;
Drehstromsteller: R 1125/27 - 27 Steller,und R 1125 / 54 – 54 Steller
Runde Bauform: R 1111 / 4; R 1110 / 8; R 1109 / 4;
Die runde Bauform wurde später durch die Typen R 1109 / 4 und R 1110 / 8 ersetzt. Diese Trafos erhielten Kohlerollen als Stromabnehmer und waren bei 220 V mit je Abgang mit 25 A belastbar. An Stelle des Regelschlittens diente die Kohlerolle als Überbrückungswiderstand zur Vermeidung von Windungsschlüssen. Diese Rollen bestanden aus Naturgraphit, Metallkohle, Hartkohle und deren Mischungen. Wichtig war bei dieser Lösung der möglichst geringe Übergangswiderstand zwischen Rolle und der Achse des Stromabnehmers. Bei ähnlichen Ausführungen anderer Hersteller gab es verschiedene Größen der Rollen für die Anpassung an die verschiedenen Trafos hinsichtlich der Ströme und der teils notwendigen Kühlung der Rollen.

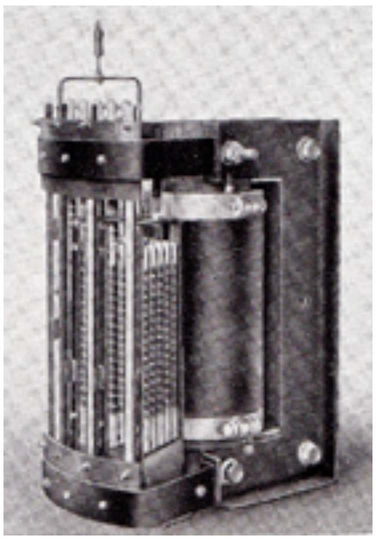
Bild 7: R 1121/32 Wechselstrom – 100 KVA

Bild 8: R 1125/ 54 Drehstrom – 3x70 KVA

Bild 9: R1111/ 4 Wechselstrom – 18 KVA







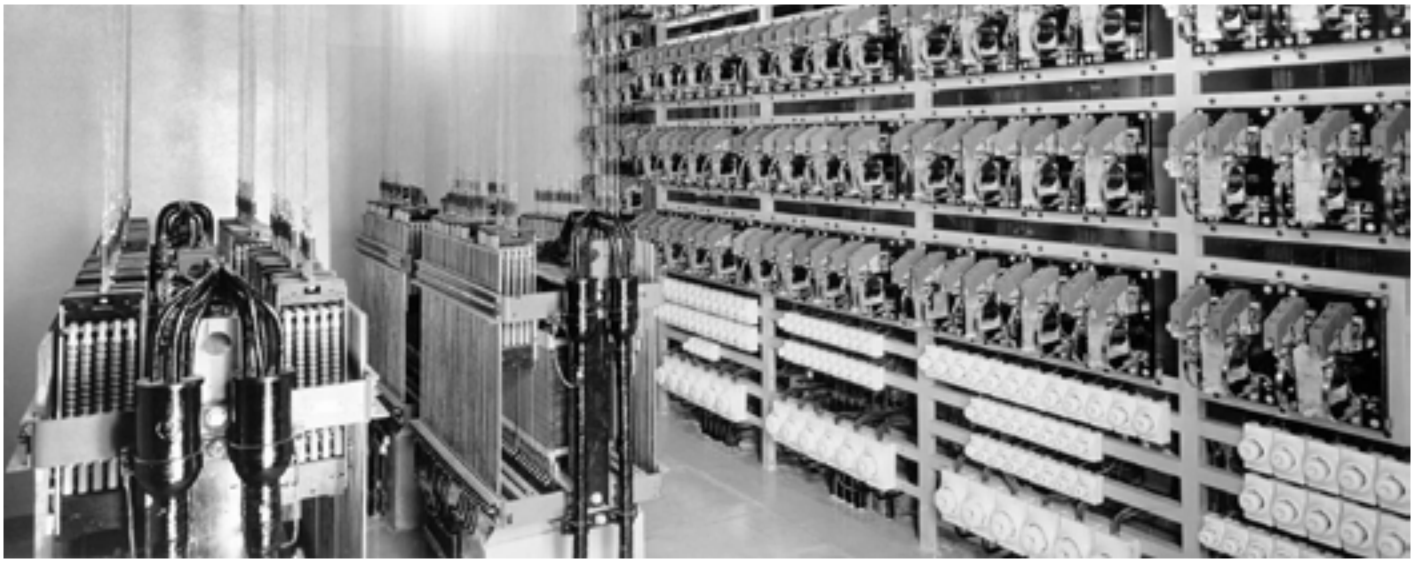


Bild 10: Trafos der Reihe R 1125/54 und Schützengerüst SIEMENS,1938

Die Aufstellung der Trafos erfolgte in der Regel in gesondert angeordneten Räumen, oft in Verbindung mit den notwendigen Schalträumen.

Nach dem 2.Weltkrieg wurde in der DDR im Transformatoren- und Röntgenwerk Dresden (TuR) die Produktion von Bordonitrafos aufgenommen. Die Produktion bei SIEMENS blieb erhalten.
Die Bordonitrafos von TuR Dresden wurden in zwei Varianten gebaut. Einmal mit runden Wicklungen, dabei mit Kohlerollen als Stromabnehmer. Zum anderen mit viereckigen Wicklungen analog den SIEMENS-Trafos, jedoch mit geänderten Stromabnehmern in Form von Rollen und Kontakttaschen.
Nicht nachweisbar ist die Anordnung des Schutzwiderstands an dieser Kontakttasche des TuR – Trafos. Es kann angenommen werden, dass dieser zwischen den oberen und unteren Kontakten im Inneren der Tasche angebracht war.

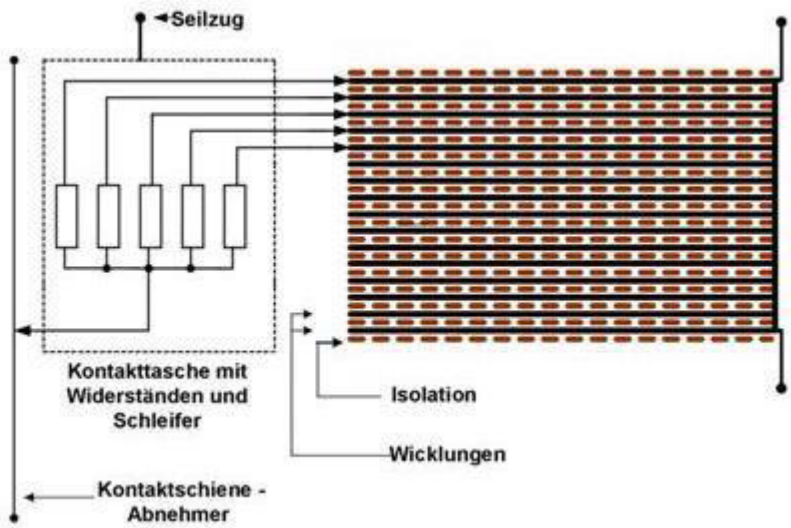
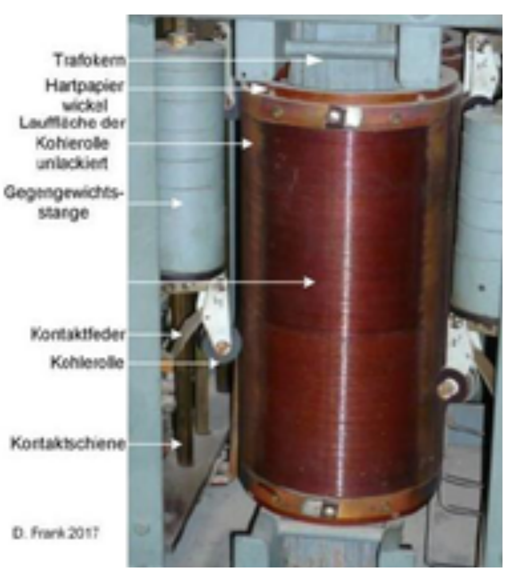


Bild 11: Prinzip des Bordonitrafos. D.Frank, 2017





Bilder 12 und 13: Bordonitrafos von VEB TuR Dresden

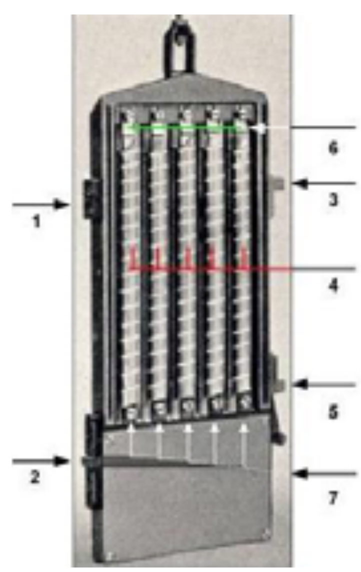


Bild 14: Siemens Kontakttasche zur Stromabnahme an allen Siemens Bordonis im Einsatz. D.Frank, 2017
1+3: Führungen
2: Abgriffkontakte an der Wicklung
4: Widerstände
5: Kontakt zum Regelkreis
6: Brücke der Widerstände
7: Leitungen der Widerstände

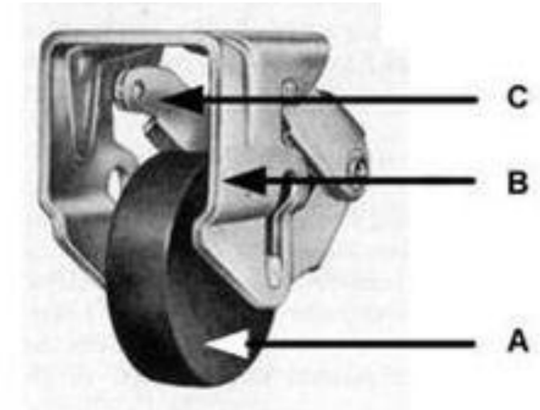


Bild 15: Prinzip der Stromabnahme mit Kohlerolle am TuR Trafo der runden Ausführung. D.Frank, 2017

A: Kohlerolle
B: Stromabnehmer, ohne Führung
C: Federhebel

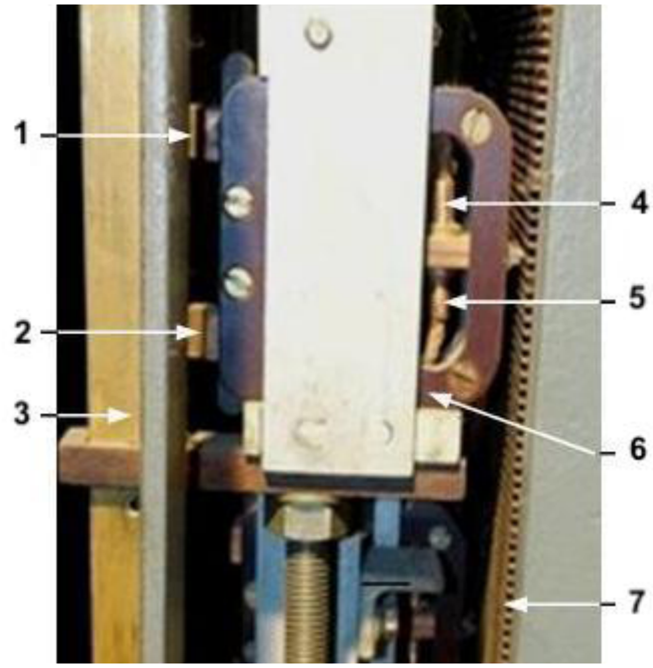


Bild 16: Kontakttasche eines rechteckigen TuR–Trafos. Bordoni Typ GEBs 25/220 - 6 x 4120 Watt. D.Frank, 2017
1: Oberer Kontakt zur Schiene
2: Unterer Kontakt zur Schiene
3. Kontaktschiene zur Verteilung
4: Oberer Abnehmer an der Wicklung
5: Unterer Kontakt an der Wicklung
6: Rahmen der Kontakttasche
7: Trafowicklung, hier als Plattenstapel

Salanitrafo
Hersteller: AEG. Das Patent des Erfinders Salani wurde 1933 von AEG erworben.
Auch dieser Trafo besteht wie der Bordoni aus kompakten Wicklungspaketen. Der wesentliche Unterschied ist jedoch die Anordnung der Schutzwiderstände. Diese sind in Form von Rheotan- oder Chrom-Nickel-Widerständen zwischen den Anzapfungen der einzelnen Wicklungen und den Kontakten des Kollektors geschaltet.
Der Salanitrafo hat sich in der Praxis nicht so durchgesetzt, der größere Teil der Bühnenstellanlagen wurde mit Bordonis ausgerüstet. Die vielen Verbindungen zwischen Wicklung, Widerständen und Kollektor waren störanfällig und führten zu Ausfällen.

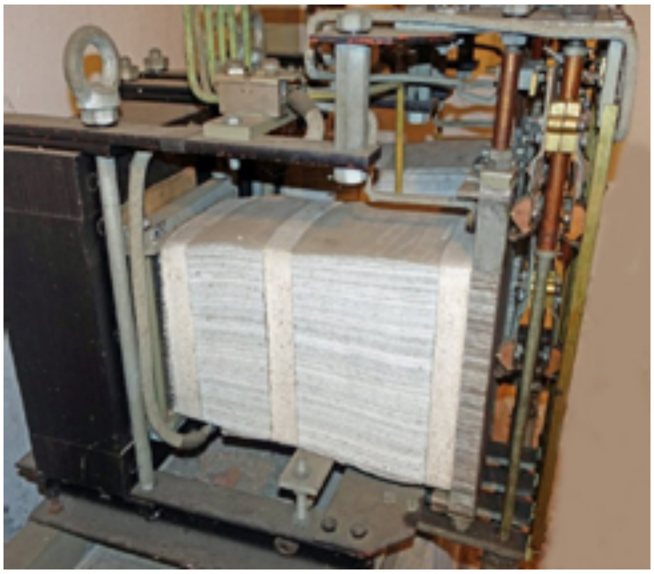


Bild 17: Aufbau eines Salanitrafos, Leistungen 4 x 4200 Watt / 110 Volt DC

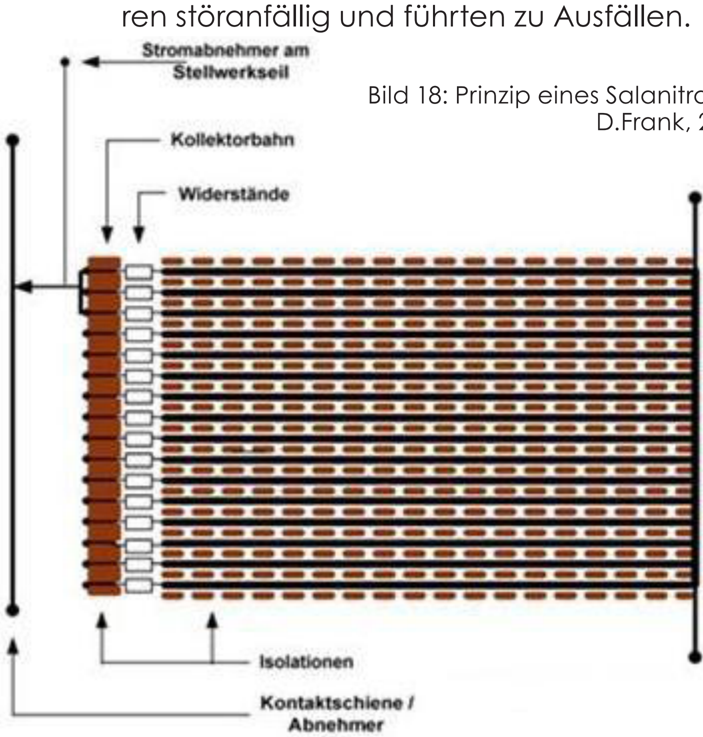


Bild 18: Prinzip eines Salanitrafos. D.Frank, 2017

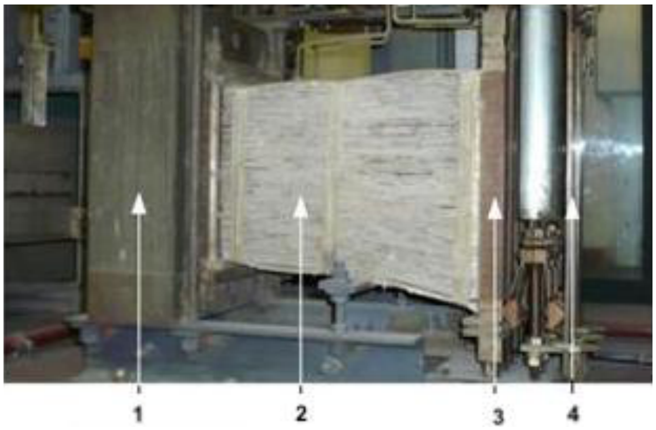


Bild 19: Aufbau eines Salanitrafos. D.Frank, 2017
1: Kern und Wicklungen
2: Schutzwiderstände
3. Kollektor
4. Stromschiene mit Abnehmer

Die verschiedenen Bauarten von Bühnenstelltrafos waren auch Gegenstand von Nachforschungen in Fachzeitschriften. Unter anderen Beiträgen zu diesen Trafos, auch in Fachbüchern, fand sich eine Notiz in der „Elektrische Zeitschrift“ vom 11.10.1894 zum „*Müller Autotransformer 1894*“. Dort heißt es: „*Bordonis Anwendung ist nicht neu*“ (20).

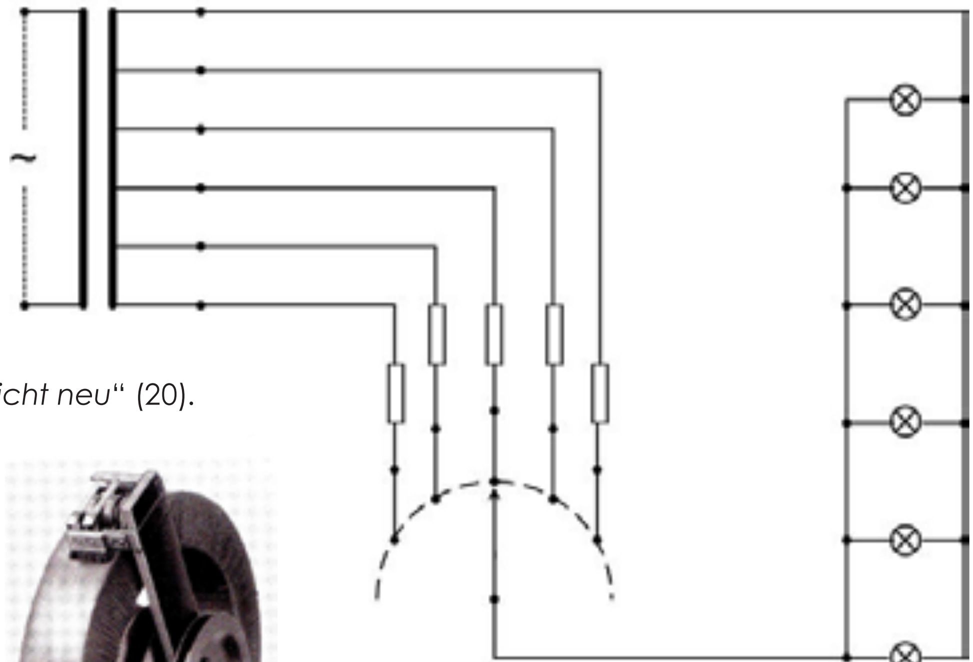
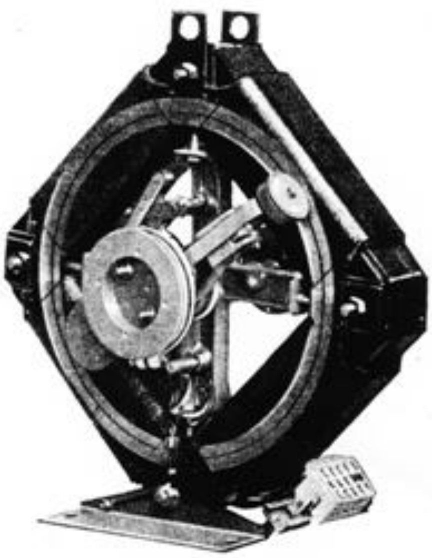


Bild 20: Müller Autotransformer 1894
vereinfachte Darstellung, D.Frank, 2018



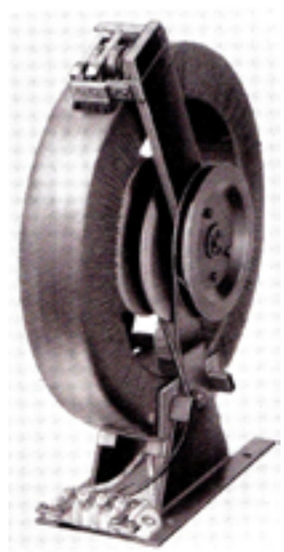


Bild 21: Viereck-Ringsteller SIEMENS
Bild 22: Ringregler SIEMENS

Eine besondere Bauart von Regeltrafos sind die so genannten Ring- und Vierecktrafos.
Hierbei handelt es sich ebenfalls um Spartransformatoren. Sie sind vor allem in Kleinstellwerken zum Einsatz gebracht worden oder dienten als Regler für die Saalbeleuchtung und als Regler vor Verfolgungsscheinwerfern. Diesen Trafos wurden auch motorische Antriebe angebaut und dann in einem Schaltgerüst zusammengefasst.
Kleinstellwerke wurden u.a. von den Firmen Siemens in der BRD und VEM in der DDR produziert. Sie hatten 4 bis 12 Hebel, welche über Seilzug mit den Trafos verbunden waren. Siemens setzte in der Regel Vierecksteller, VEM Ringkerntrafos in den Systemen ein. Die Leistung der Steller betrug je nach Hersteller ebenfalls 2 bis 5 KVA.

Bei beiden Ringreglern sind Seilscheiben montiert für eine Seilführung und Bedienung über Stellhebel. Die bei den Bordoni- und Saalanitrafos üblichen Schutzwiderstände in Form der „Kontaktaschen“ bei SIEMENS oder der integrierten Widerstände bei Salani gibt es bei den Ringreglern nicht.

An deren Stelle werden zur Spannungsabnahme Kohlerollen verwendet, diese dienen gleichzeitig als Schutzwiderstände gegen Kurzschlüsse an den Wicklungen, ähnlich den Schutzwiderständen an den o.g. Trafos von Bordoni und Salani.

Eine spezielle Bauart von Ringkernreglern stellt der Saalverdunkler der Technisch-Physikalischen Werkstätten Thalheim, DDR, dar. Diese Regler wurden in mehreren Größen und elektrischen Leistungen hergestellt und verfügten über motorische Antriebe. Sie wurden in Theatern, Kinos und anderen Veranstaltungsräumen verbaut. Ein Nachteil war, dass nur eine Regelgeschwindigkeit zur Verfügung stand.(23). Heute firmiert der Betrieb als „Thalheimer Transformatorenwerk GmbH“:

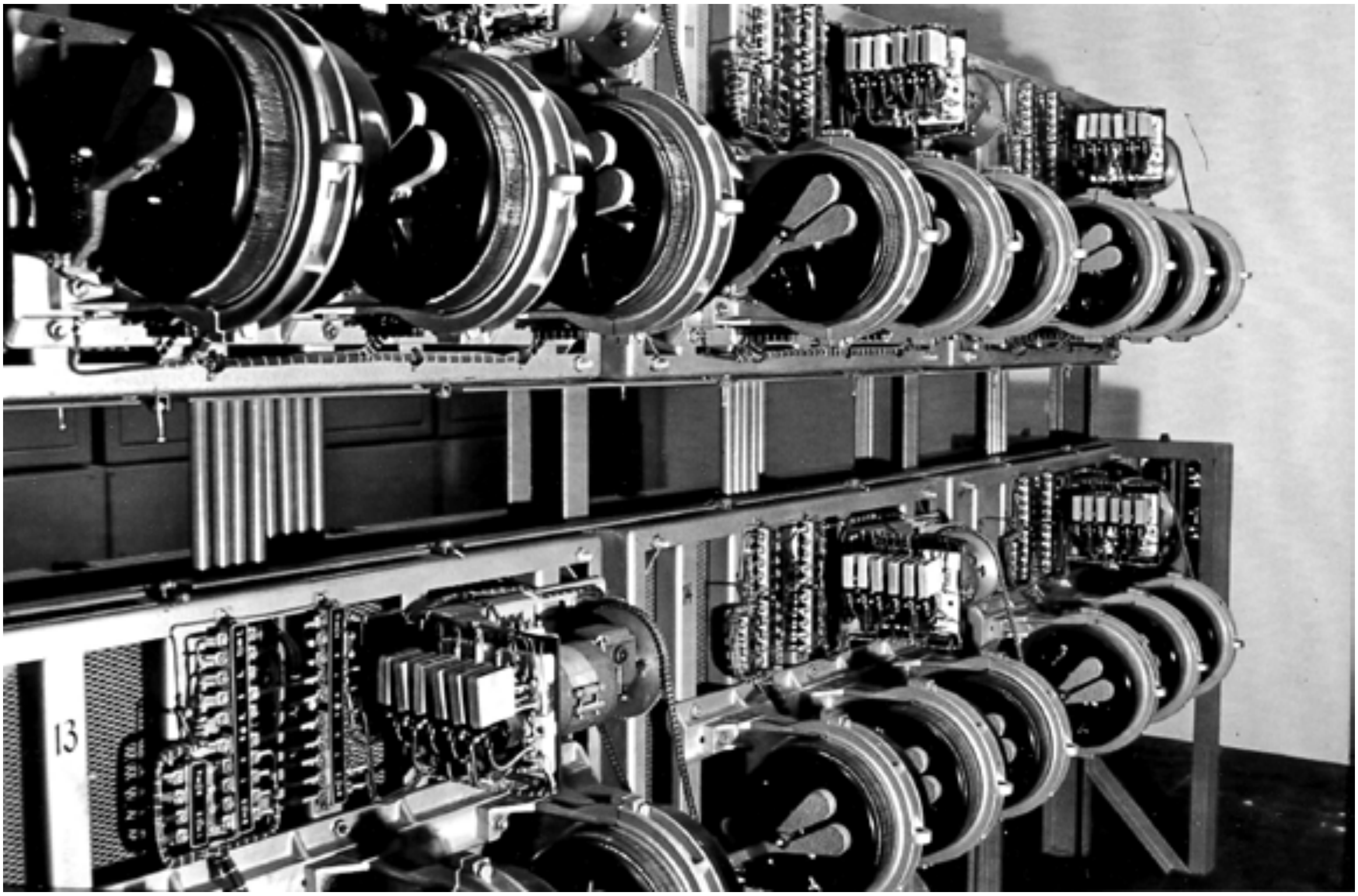


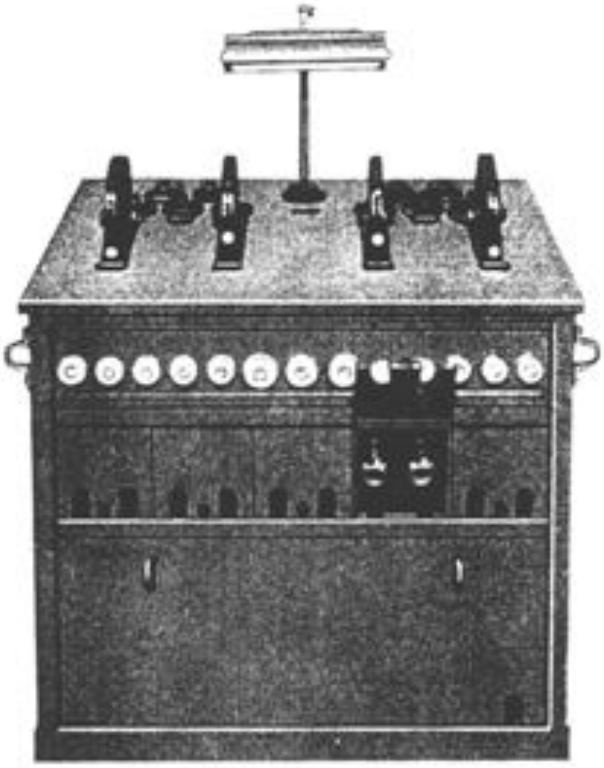
Bild 23

Ringkernregler von Siemens wurden auch als Steller an mechanischen Stellwerken betrieben, dort mit der sogenannten geschlossenen Seilführung, geführt über einzelne, speziell festgelegte Hebel.
Aus Siemens - Katalogen sind auch Vierecksteller (3a ER 9 M /05) mit motorischen Antrieben bekannt. Dazu waren kleine Steuertafeln und Schaltgerüste mit Schützen und Tastern und einer möglichen Dämmerungsschaltung, wie sie für die Beleuchtung von Werbetafeln oder Theaterfoyers vorstellbar ist, ausgestattet.

Die Entwicklung kleiner und damit besser transportablen Anlagen wurde durch die Einführung von Thyristoren als Leistungssteller möglich. Eine ganze Reihe von Herstellern widmete sich diesen Konstruktionen.

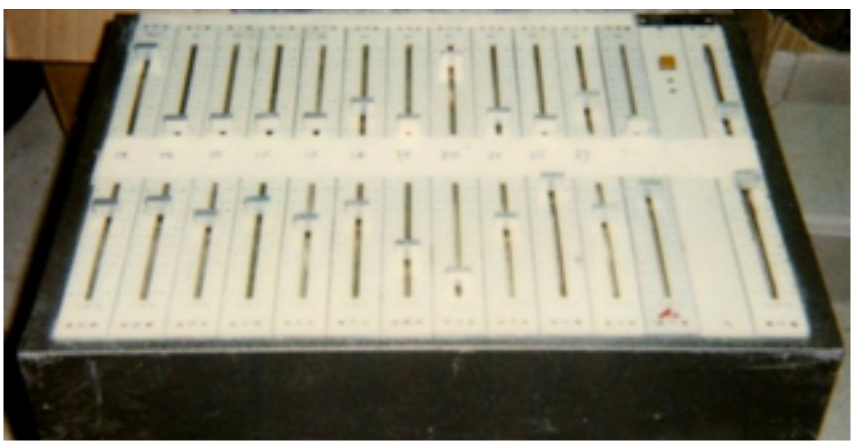
Bildnachweis:
G. Ohmigen Dresden: 1
Siemens Corporate Archives: 6, 7, 8, 9
Christian Mühlberg, Leipzig: 13, 23
Albert Henrich, Pfungstadt: 16 (bearb. D. Frank), 17
Sammlung D. Frank: 2, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27

Der Autor ist Beleuchtungsmeister i.R. und im Team des Scheinwerfermuseums der Firma Gerriets GmbH ehrenamtlich tätig.





Bilder 24 und 25: Zwei transportable Stellwerke mit eingebauten Schaltern, Sicherungen und Ringkernreglern.





Bilder 26 und 27: Lichtstellpult „LSG“ vom Institut für Kulturbauten der DDR, Berlin mit 2 x 12 Hebeln, Summenregler und Überblender und einem Thyristorleistungsteil 6 x 3000 Watt, Drehstromanschlus, um 1980.

US und andere Bühnenstellwerke
Geschichte ihrer Entwicklung
von Dieter Frank

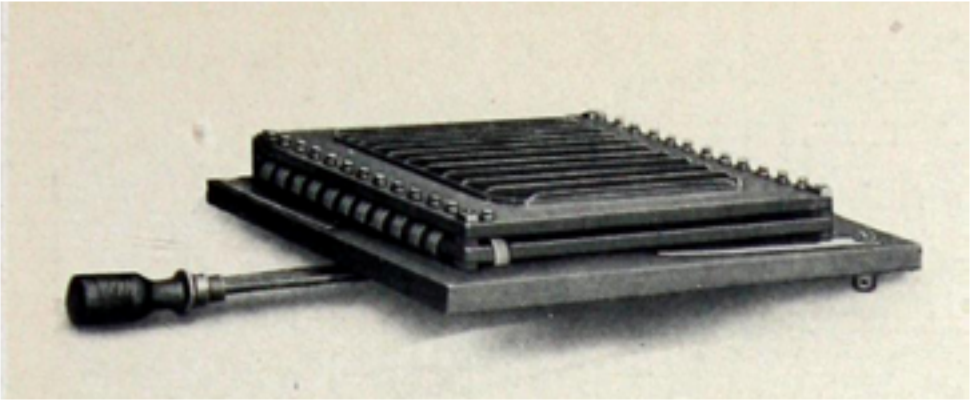
Die im europäischen Rraum üblichen Bühnenregler mit getrennt aufgestellten mechanischen Stellwerken und den zugeordneten Reglereinheiten findet man in amerikanischen und britischen Theatern nicht oder relativ wenig. In den Jahren um 1920 und später herrschten dort vielfach kompakte Regler, d.h. Stellhebel und Widerstand in einem Gerät, vor. Diese Bauweise der amerikanischen „*Stellwerke*“ weicht erheblich von den europäischen, sprich deutschen Konstruktionen ab. Im Folgenden sind einige Entwicklungen beschrieben.



Bild 1: Antriebe mit Gestänge am Cutler - Hammer Dimmer. D.Frank, 2017

Die in den Vereinigten Staaten ausgeführten Bühnenregler - Anlagen (Cutler-Hammer; Ward Leonard, Century, Major System, u.a.) sind in sehr unterschiedlichen Formen errichtet.
Die Widerstandsplatten sind kreisförmig gehalten und besitzen in der Regel 80 Kontaktstufen. Der Hebel kann auch an der Vorderseite einer Schaltwand sitzen, so dass die Widerstandswärme nicht fühlbar wird. Eine Einheitsplatte von ca. 40 cm Durchmesser reicht für eine Anschlussleistung von 2,5 KW aus und besitzen als Verbindungsorgan zwischen Hebel und Widerstand eine Zahnstange.

Die von der Firma Cutler – Hammer hergestellten Regler sind über viele Jahre, beginnend um 1893, Widerstandsregler, sogenannte „*Rheostaten*“. Die Konstruktion dieser Dimmer erfolgte in einer gegenüber zu AEG und Siemens sehr gegensätzlichen Ausführung.



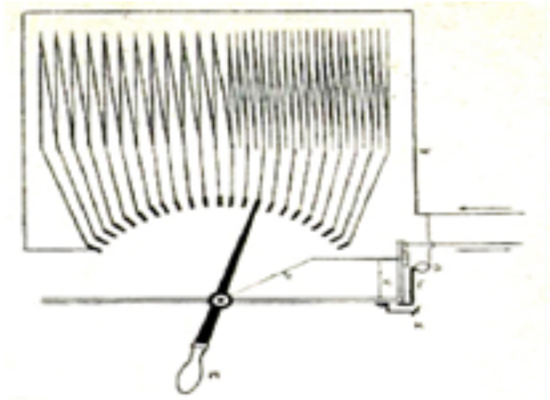
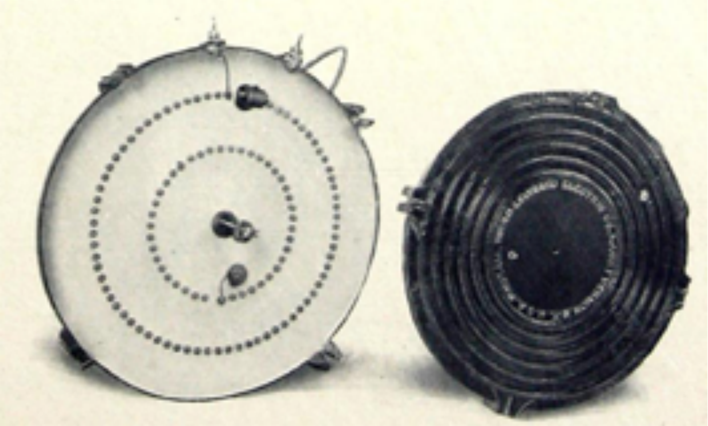


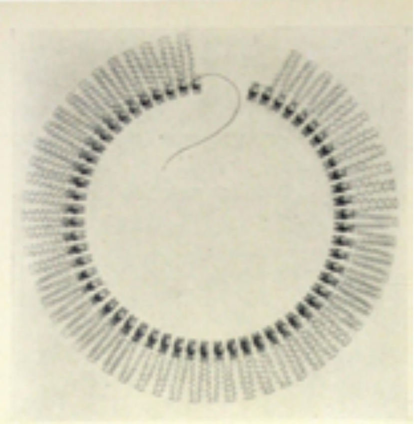
Bild 2: Ward Leonard – Dimmer in Plattenform von 1893

Bild 3: offener Rheostat von La Lumiere Electrique, 1884

Der im Bild 2 gezeigte Dimmer besteht aus zwei Widerstandseinheiten die miteinander verbunden sind. Leider gibt es keine Angabe zur Leistung des Stellers.
Die weitere Entwicklung führte zu den folgend gezeigten Dimmern, deren Bauart über viele Jahre beibehalten wurde und in Katalogen von „*Cutler – Hammer*“ und „*Ward Leonard*“ in verschiedenen Leistungsstufen und Einbauvarianten angeboten wurden.

Bilder 4 und 5: Ansicht eines kreisförmigen Dimmers und die Ansicht der Widerstandswicklung des Dimmers Rheostaten (Vithrom-Dimmer) von Ward Leonard.





Die Widerstandswicklungen waren eingebettet in eine Art Kunstharz (Enamel) oder in Specksteinplatten montiert. Die relativ schmale Bauweise der einzelnen Dimmer ermöglichte unterschiedlichste Konstruktionen von „Stellwerken", oft in Kombination mit groß ausgelegten Schaltanlagen.
In den amerikanischen Theatern baute man die Mechanik und die Regler zusammen auf. Beispiele sind dafür vor allem Anlagen von: Frank Adam, Kliegl Brothers, W. Leonard, Cutler-Hammer und Century. Sehr oft findet man in den Katalogen dieser Firmen Abbildungen von konstruktiv sehr großen Anlagen, mitunter auch Kombinationen von Anlagen verschiedener Hersteller. Vorherrschend erscheinen in den Abbildungen Kombinationen von Dimmeranlagen Ward Leonard und Schaltanlagen „Major System" (Frank Adam).
Die Größe eines Stellwerks bei Kliegl Bros betrug bei 20 Reglern nebeneinander ~ 2,25 m, die Höhe bei vier Reihen übereinander ~ 2,55 m (Angaben aus einem Kliegl Bros Katalog).

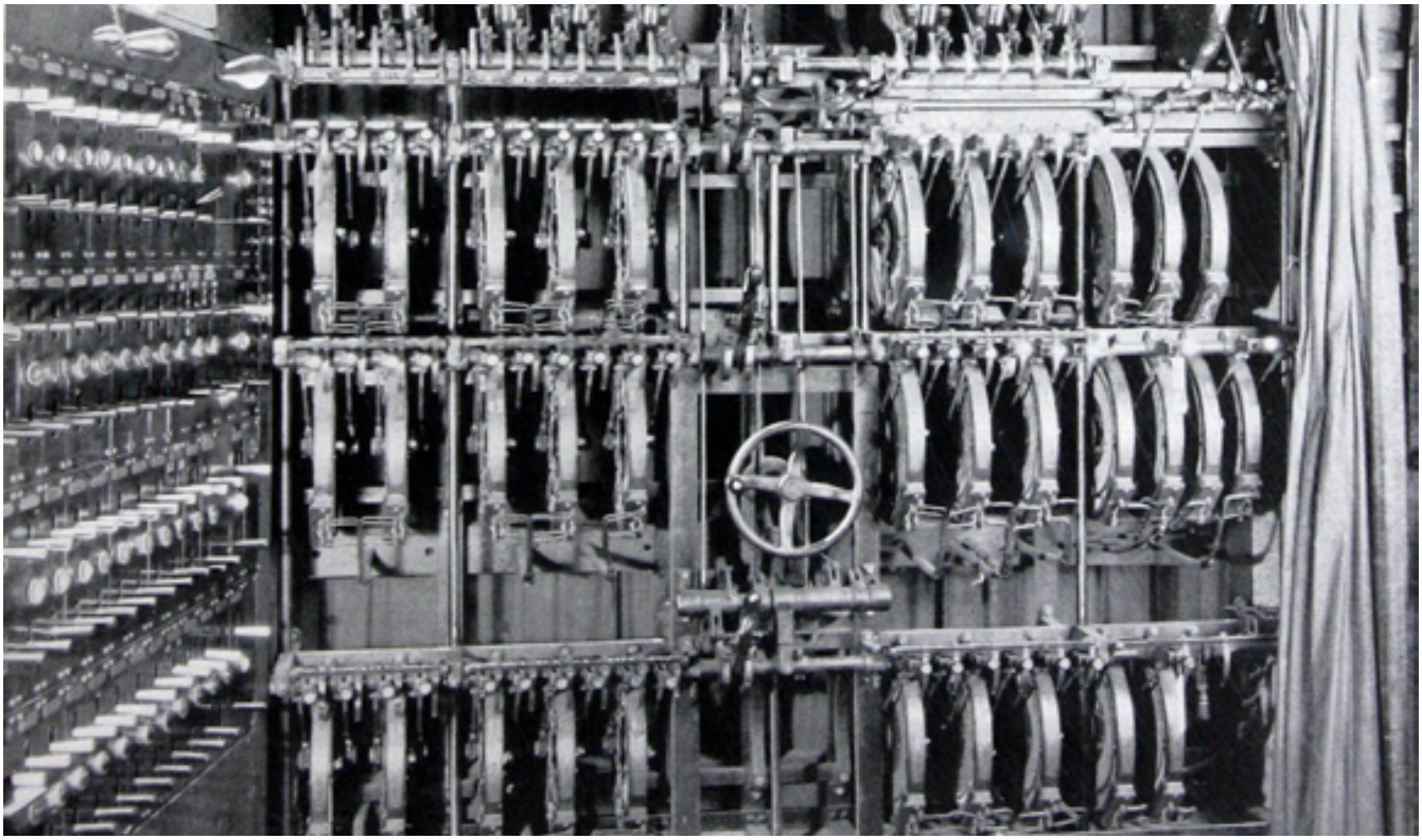


Bild 6: Diese Installation von Cutler-Hammer„Simplicity" Dimmern zeigt das „Slomotion Bewegungshandrad". Die Schalttafel ist ein Produkt von „*Major System*" (Frank Adam).

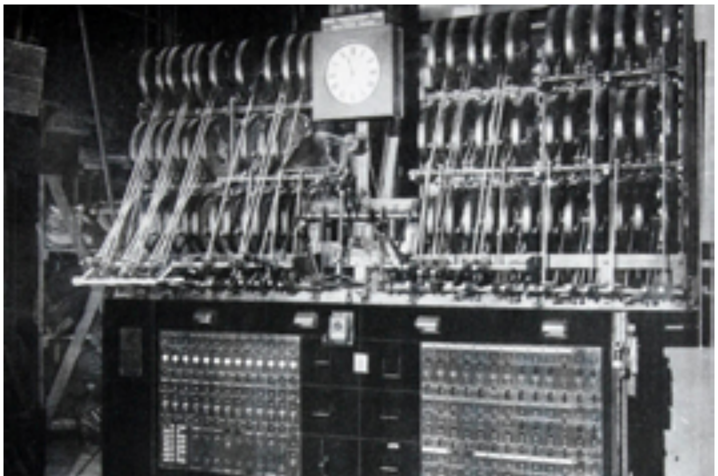


Bild 7: Installation von stangengetriebenen Cutler - Hammer Dimmern. Die Schalttafel stammt von "*Major System*" (Frank Adam).

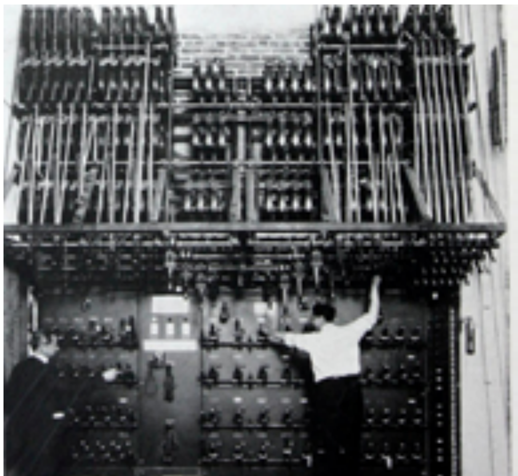


Bild 8: Ungewöhnliche Form der Installation zwecks besserer Anwendbarkeit von Cutler - Hammer „*Simplicity*" Dimmern. Alle Betriebshebel sind in Reichweite.

US und andere Bühnenstellwerke

Bei diesen Abbildungen fallen die oft unverkleideten Dimmer auf, so steht die Frage nach dem Berührungsschutz elektrischer Bauteile. Dem gegenüber stehen die in den europäischen, sprich deutschen Theatern angewendeten Bauweisen.

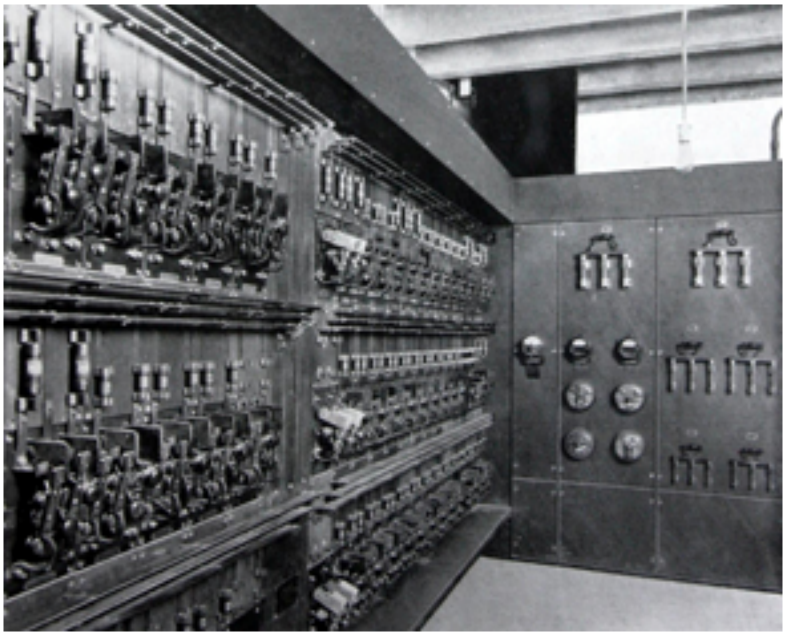


Bild 9: Ein Hauptschaltfeld von „Major System“. Die Fernbedienungstafel in Verbindung mit Cutler - Hammer Dimmern.
Die verwendeten Cutler - Hammer Magnet - Schalter sind eine spezielle Entwicklung um die Fernbedienung und Vorauswahl von verschiedenen Beleuchtungsszenen zu erleichtern.



Bild 10: Diese Abbildung verdeutlicht den mitunter speziellen Bedienaufwand an einem dieser Stellwerke, hier an einem Stellwerk von Ward Leonard mit 5000 Ampere, es gab auch Anlagen mit 10.000 Ampere im Dreileiter - Gleichstrom – System. Die folgenden Abbildungen zeigen verschiedene Bauformen für Anwendungen in kleinen und mittleren Anlagen.



Bild 11: Geschlossene Bauform für Wandmontage. Cutler - Hammer.

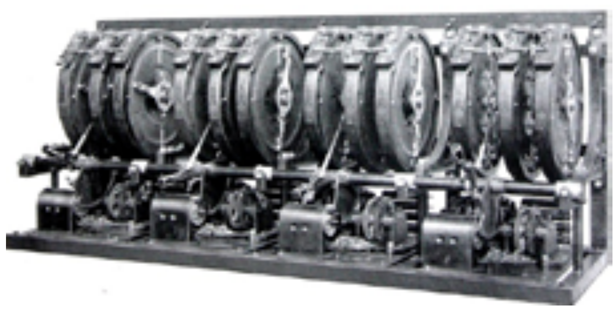


Bild 12: Motorangetriebene Dimmer, kleine Bauart, mit Fernsteuerung, gut geeignet für Eingangshallen, Verkaufsräume, mit Fernsteurung ausgestattet. Cutler - Hammer.

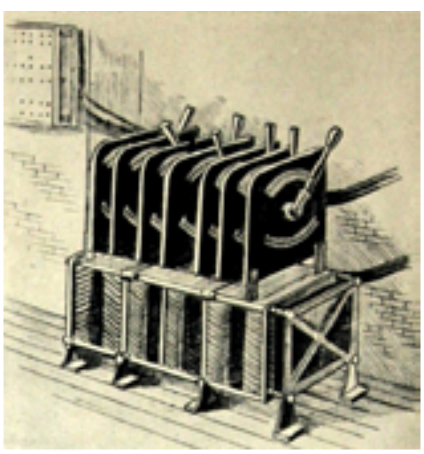


Bild 13: Ward Leonard Dimmer von 1896 im Hintergrund eine Schalttafel mit Relais zur Fernbedienung der im Olympic Theatre NewYork 1896 verteilten Hauptleitungen.



Bild 14: Kontaktarm aus poliertem Messing eines Cutler – Hammer – Dimmers, in Speckstein eingelagerte Kontakte des Rheostaten. Messingkontakte sind weniger gegen Korrosion anfällig, aber teurer.

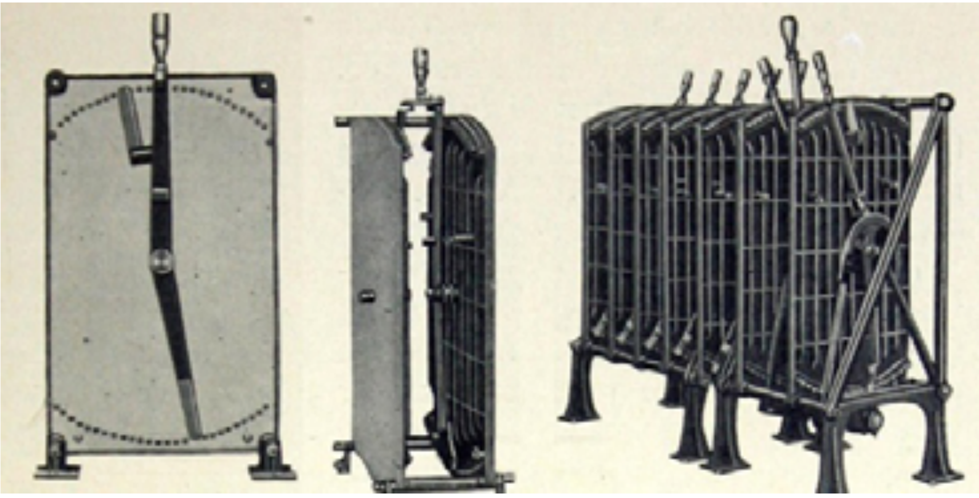




Bild 15: links: Ward Leonard Plattendimmer von 1897, mitte: zwei W.L. Dimmer im Verbund mit einem Schalthebel, rechts: Eine „*Dimmerbank*“ mit Einzelhebeln und Hauptschalthebel, 1897

Bild 16: Equipment des Cutler-Hammer „*Simplicity*“ Dimmers mit Hauptschaltpult. Diese Ansicht zeigt sehr gut die direkte Steuerung, die möglich ist, wenn die Dimmer direkt hinter dem Schaltpult eingebaut sind.

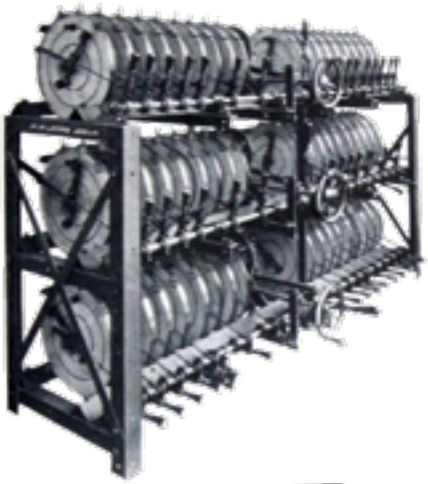
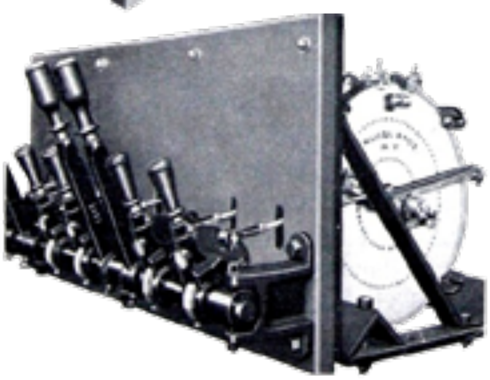


Bild 17: Gruppe von Dimmern in einer „*Dimmerbank*“ von Kliegl Bros, New York



Bild 18: Dimmerbank in Pultform mit Sicherungskasten, ein Bench-Typ von Major System, Frank Adam, in einem Katalog von 1922.



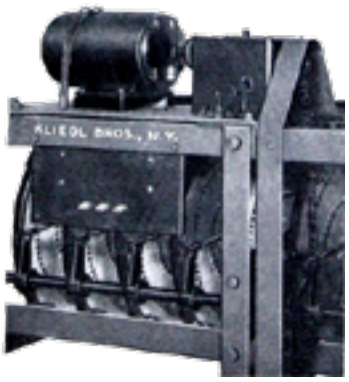


Bild 19: Dimmergruppe an einem Stellwerk mit Einzel- und Gruppenhebeln. Kliegl Bros, New York.

Bild 20: Dimmergruppe mit Motorantrieb zur Fernbedienung.
Kliegl Bros, New York.

Die Rheostaten der Firma Kliegl Bros waren für Leistungen von 750 Watt bis 12000 Watt je nach Anordnung in den Dimmerbänken vorgesehen, die Spannung wurde mit 115 Volt angegeben. Das Einzelmaß einer Dimmerplatte betrug ca. 20 x 20 Zoll.

Nicht bei allen amerikanischen Herstellern stammten Dimmerbank und Schalttafel aus einer Produktionsstätte. Bei Kliegl Bros war das offensichtlich aber der Fall. Die Spannung der Anlagen betrug 110 Volt D.C. oder in späteren Anlagen bei 120 Volt A.C. Entsprechend groß waren die Ströme, oft bis zu 1000 A. Daraus resultieren auch die Baugrößen der Anlagen.

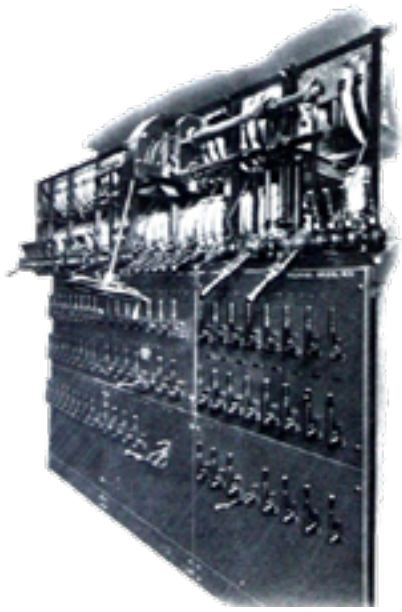


Bild 21: Eine Kombination von Dimmerbank und Schalttafel von Kliegl Bros um 1930. Zum Teil offene Dimmer, Hauptstellhebel und Slow-Motionantrieb.



Bild 22: Tragbare Dimmergruppen von James Pennefather, New York, mit Dimmerplatten, Schaltern und Sicherungen



Bild 23: desgleichen von Kliegl Bros,

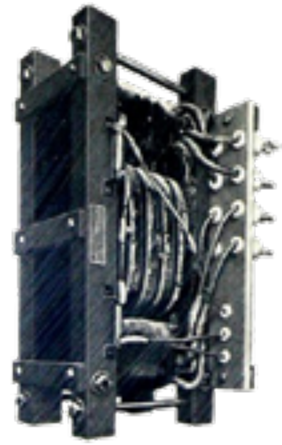


Bild 24: Ein Ward Leonard Reactance Dimmer nach 1923

Der „*Reactor*", war ein in den USA weit verbreiteter Regler, stammt ursprünglich von der AEG und wurde um 1890 entwickelt. Eine nahezu verlustfreie Regelung nach dem Prinzip der Gleichstromsättigung an der Drosselspule. Nachteilig ist die Notwendigkeit einer Gleichspannung neben der Wechselstromversorgung. Der „*Reactor*" könnte das Grundmodell des späteren Transduktors sein. Der abgebildete Reaktor trägt zwei A.C. Spulen und eine D.C . Spule. Durch Variieren des Stroms in der D.C. Spirale mittels einem kleinen Regler wird die Spannung an der Lampe von hell nach dunkel geregelt.
„*Der direkte Strom für das Kontrollieren dieser Reaktoren kann, wenn nicht aus vorhandenen Quellen verfügbar, bereitgestellt werden von einem kleinen Motorgenerator. Das Maß an geforderter Kraft ist etwa ein Prozent der verwendeten Hauptleistung des Geräts*".

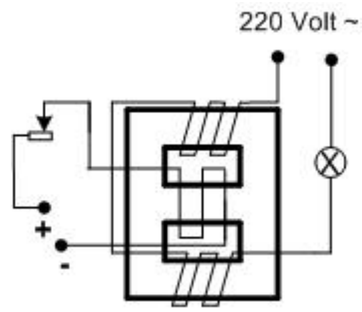


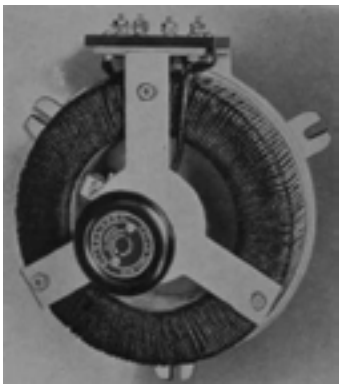
Bild 25: „Reactorsteuerung in Amerika", D.Frank, 2017

Verschiedene amerikanische Hersteller fertigten auch Einzeldimmer für die Verwendung an Projektoren und Verfolgungsscheinwerfern oder zur Ergänzung an bestehenden Anlagen für spezielle Zwecke.

Bild 26: Dimmerette von Century

Bilder 27 und 28: Dimmer von Kliegl Bros. um 1936. Für Wechselstrom 120 V / 60 Hz, Leistungen von 10-3000 Watt (Typ 1231 und 1232)







Motorgetriebene Dimmer
Diese motorisch angetriebenen Dimmer sind ebenfalls ein Produkt von Kliegl Bros um 1930. Sie werden mit Leistungen von 3000 Watt / DC beschrieben: Für die Motoren standen laut Katalog AC- und DC-Motoren zur Auswahl (29), (30).

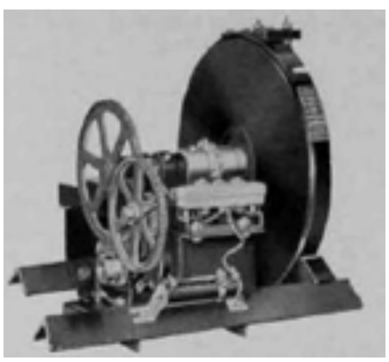




Bild 29: Motordimmer Typ 1210

Bild 30: Motodimmer Typ 1216

Eine revolutionäre Entwicklung stammt von Frederick Bentham aus dem Jahr 1935, die sogenannte „*Lichtorgel*“. Erstmals stand für die Regelung und Steuerung ein zentrales Pult und elektro- mechanische Dimmer zur Verfügung. Mit Hilfe nicht näher beschriebener Kupplungen gelang es die Dimmer schnell und zuverlässig zu steuern. Diese „*Lichtorgel*“ wurde in mehreren Ausführungen gebaut und waren u.a. in Warschau errichtet. Im Manoel-Theater in Valletta auf Malta soll eine dieser Anlagen bis etwa 1990 im Gebrauch gewesen sein.
Angaben zu den dabei verwendeten Dimmern sind sehr spärlich in der einschlägigen Literatur zu finden.
Aus Frankreich sind um das Jahr 1920 Regler beschrieben, die mit einer Kurbel nahezu 360° kreisbahnförmige Kontaktanordnungen abgriffen. Über diesen Reglern befanden sich Begrenzungsanschläge und Vierstellungsschalter mit diesen Stellungen:
1 = Ein / Aus, 2 = Normale Regelung; 3 = wie Stellung 2 jedoch mit einer Koppelung zur Umschaltung auf größte Helligkeit; 4 = Widerstand Aus und volle Helligkeit. Bei schnellen Lichtänderungen half der Wahlschalter. Die Widerstände wurden als „Asbestgitterplatten“ mit 160 Stufen beschrieben und ermöglichten eine feinstufige Regelung. Leider gibt es außer dieser Beschreibung keine weiteren Erklärungen und Fotos.

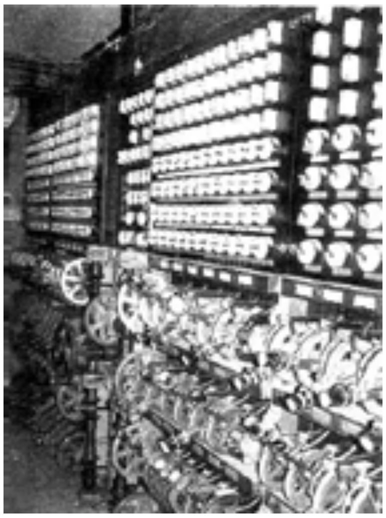


Bild 31: Strand Electric baute ebenfalls Stellwerke mit direkt hinter der Tafel montierten Dimmern, Typ „*Grand Master*“ mit 250 Stellkreisen.

Über den Betrieb von Bordoni-Dimmern in Großbritannien gibt es wenige Informationen. Ein „*Bordonisystem*“ soll im Glyndebourne Theatre, Sussex Südengland, 1933 installiert worden sein. Auch im „*Norden von England*“ soll es eine Bordonianlage gegeben haben. Zu den Salani-Dimmern wird berichtet, AEG sei vor 1926, also z.Zt. der Rheostaten in Großbritannien aktiv gewesen. Aus dem Jahr 1949 gibt es einen Bericht, wonach Siemens und AEG noch Dimmeranlagen (Trafos) geliefert hätten.
Über den Standort der jeweiligen Stellwerke, zum Beispiel unter oder neben der Bühne, oder wie in Deutschland auch auf den Turmpodesten, gibt es wenig verlässliche Hinweise. In einem Plan von Ward Leonard ist ein „*Switchboard*“ neben der Bühne eingetragen. Auch bei Kliegl Bros wird ein Standort links auf der Bühne erwähnt.
Diese Ausführungen stellen nur einen kleinen Ausschnitt aus der Entwicklung dar und sollen den Gegensatz zu den SIEMENS und AEG Entwicklungen etwas verdeutlichen.



Bild 32: Eines der frühen Stellwerke von Strand Electric befindet sich im Scheinwerfermuseum, auf der Vorderseite sind alle Wellen, Hebel, Sicherungen und Schalter, auf der Rückseite die Widerstände.

Bildnachweis:
https://achive.org/details/TheatrelightingPastandPresent
Past and Present Ward Leonard
Ward LeonardElectric Company, New York 1923: 2, 3, 4, 5, 10, 13, 15, 22, 24,
Frank Adam (Major Systems) : 9, 18,
Cutler-Hammer Mfg, Co. Milwaukee Wisconsin: 1, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16,
Century Lighting New York: 26
www.klieglbros.com/catalogs/40c36/catalog40c1936.htm.
Kliegl Bros, Universal Electric Stage Lighting Co. Inc. New York 1936: 17, 19, 20, 21, 23, 27, 28, 29, 30
Sammlung D. Frank: 25, 31,
Albert Henrich, Pfungstadt: 32, 33,34

Der Autor ist Beleuchtungsmeister i.R. und im Team des Scheinwerfermuseums der Firma Gerriets GmbH ehrenamtlich tätig.



Bild 33

Bild 34



Der Anfang

August Moser war schlecht gelaunt an diesem Montag, den 3. September 1906. Das lag nicht nur daran, dass sich der Sommer in diesem Jahr so schnell verabschiedet hatte und es jetzt Anfang September bereits unangenehm kühl und nass geworden war - vom Sommer hatte er so gut wie nichts mitbekommen, da er seit Wochen jeden Tag von früh am Morgen bis spät in die Nacht ohnehin im Schauspielhaus verbrachte - nein, es lag vor allem daran, dass er mit dem Ergebnis seiner Arbeit nicht zufrieden sein konnte. Aber so war es eben mit den technischen Umbauten am Theater. Zuerst wurde jahrelang darüber geredet, Pläne geschmiedet, Hoffnungen genährt - aber nichts geschah wirklich. Und dann, wenige Wochen vor der ersehnten Spielzeitpause, verkündete Georg Brandt, dass aus dem geplanten Urlaub nichts werden würde, weil der Einbau eines hydraulischen Hubpodiums und einer Drehscheibe auf der Hauptbühne des Schauspielhauses nun endlich in Angriff genommen werden sollte. Alle Urlaube seien gestrichen, jeder Fachmann werde gebraucht, um für die umfangreichen und in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Planungen, die entworfen, gerechnet, diskutiert und am Ende erfolgreich verabschiedet werden müssen, zur Verfügung zu stehen. So hatte sich Moser das eigentlich nicht vorgestellt, als vor einem Jahr von der Firma Koch & Sterzel zum Albert-Theater, dem königlichen Schauspielhaus, wechselte. Seit drei Jahren hatte er bei Sterzel & Koch fast ausschließlich an Aufträgen gearbeitet, die mit der Elektrifizierung von Theatern zu tun hatten. Es war eine verrückte Zeit. Seit 1884, August Moser war damals erst 25 Jahre alt und hatte seine Gesellenprüfung als Elektriker in der Tasche, in Frankfurt die erste elektrische Straßenbahn mit Oberleitung ihren Betrieb aufgenommen hatte, geriet die Welt in Bewegung. Es schien als kämen die "*Elektrischen*" Stadt für Stadt immer näher an Dresden heran. Halle/Saale, Erfurt, Gera, Chemnitz....nur in Dresden hatte es wieder einmal länger gedauert. Hatte man doch den Fehler begangen, die Pferdebahn Linie nach Plauen an eine britische Company zu verpachten. Die "Gelbe" wie sie wegen ihrer Farbe der Wagen genannt wurde, war nie beliebt. Als dann endlich 1893 die "*Rote*", die erste eigene elektrische Dresdner Straßenbahn in Betrieb ging änderte sich das. Seit dieser Zeit überboten sich alle möglichen Leute mit Ideen, was alles mit der Zauberkraft der Elektrizität verändert werden könnte. Als wäre es nicht schon ein Fortschritt wie er noch nicht da gewesen war, dass überall, in jeder Wohnung, in jedem Büro, in jeder Fabrik elektrisches Licht brannte und Elektromotoren die Arbeit verrichteten, für die noch vor wenigen Jahren laute und qualmende Dampfmaschinen benötigt wurden. Und nun die Theater. Gut. Dass endlich die Gasbeleuchtung durch elektrisches Licht ausgetauscht wurde, war dringend geboten. Die verrauchten Bühnenhäuser und Zuschauerräume und das trübe Gaslicht mit der hohen Brandgefahr waren nicht mehr zeitgemäß. Man hatte die bittere Lektion lernen müssen, als die erste Semperoper 1869 vollständig abbrannte. Zehn Jahre hatte man danach in der Bretterbude am Zwingerwall spielen müssen und zu allem Unglück floh Gottfried Semper vor der Verfolgung durch die Polizei nach Wien und baute dem Kaiser das schöne Burgtheater, bis endlich 1879 das neue Opernhaus eröffnet werden konnte. In Dresden dauerte es eben etwas länger. Obwohl mit der Firma Koch & Sterzel seit drei Jahren Spezialisten am Werk waren, deren Verständnis für Geräte, Maschinen und Strom besonders auf die Modernisierung der Theater gerichtet waren. So hatte August Moser auch sich auf eine Stellenanzeige im Gründungsjahr beworben und war eingestellt worden. Er hatte es nicht bereut. Was war er dadurch herumgekommen. Bis nach München, wo es seit der Elektrifizierung des Residenztheaters 1883 immer wieder Probleme zu lösen und neue Erfindungen einzubauen galt. Doch dann traf er in Dresden Georg Brandt. Den Namen kannte er bereits, denn dessen Vater Fritz Brandt, galt in der Szene als einer der großen Erfinder. Fritz und Carl Brandt sowie Hugo Bähr, diese Namen waren in aller Munde. Auch Adolf Linnebach hatte er bereits kennengelernt. Dieser hatte in Halle/Saale wahre Wunder verbracht. Wahre Teufelskerle, was hatten diese sich alles ausgedacht. Und die Theaterleute waren verrückt danach. Und so war es eben soweit gekommen, dass die Sommerpause gestrichen und nach dem elektrischen Licht jetzt auch gewaltige Antriebe für versenkbare Hubpodium mit Hydraulikpumpen eingebaut wurden sollten. Aber es gab Probleme. Seit Tagen arbeiteten sie fieberhaft an einer Lösung. Wie sollte man in ein The-

ater, das vor mehr als 30 Jahren geplant und gebaut worden war, eine Technik einbauen, an die damals niemand auch nur im entferntesten gedacht hatte?
„Wenn wir den Fehler nicht bald finden," so hatte der technische Direktor gemahnt, „dann geraten wir mit der ganzen Planung in Verzug und der Hasait kommt uns noch zuvor."
Max Hasait war sein Kollege an der Semperoper. Dort bestand die komplette Bühnentechnik noch aus einer Holzkonstruktion. Zwischen Brand und Hasait gab es immer einer Konkurrenz und derzeit jubelte Brand innerlich in Vorfreude auf seinen Sieg, eher als die Semperoper über eine völlig neuartige Bühnentechnik verfügen zu können. Doch es sollte alles noch ganz anders kommen. Alle Pläne wurden am Ende verworfen. Mit vielen Versprechen und Überredungskünsten hatte man Linnebach nach Dresden geholt und ihm den kompletten Neubau eines Schauspielhauses versprochen. Dort sollte er mit Unterstützung aller in Dresden zur Verfügung stehenden technischen Kompetenzen, seine zukunftsweisenden bühnentechnischen Ideen verwirklichen können. Aber das sollte noch vier Jahre dauern, bis mit dem Bau begonnen wurde. „Warum dauert das alles immer so ewig...", stöhnte Brand eines Abends aus tiefster Seele, als er mit Joseph Koch und Karl August Sterzel zur Eröffnung der Villa Eschenbach am Albertplatz am Rande des Einweihungsfestes mit einem Glas Rheinwein anstießen. „Mein lieber Brand", entgegnete Sterzel, „es geht doch überall voran. Sehen Sie sich um, der König Albertplatz ist nicht wieder zu erkennen. Das schwarze Tor ist verschwunden, jetzt diese prächtige Villa und dann folgt der artesische Brunnen. Wann wurden so viele prächtige Neubauten errichtet?"
Brand seufzte nochmals tief und trank einen Schluck, als wollte er seine Verzweiflung herunterspülen. „Aber mit den Theater ist es ein Graus."
„Man müsste mehr Informationen haben, was an den anderen Theatern gerade gemacht wird", ergänzte Koch.
„Wir wissen einfach zu wenig."
Sterzel nickte zustimmend:
„Und wenn wir nachfragen, dann gibt man uns keine Details preis, weil man die Konkurrenz fürchtet."
Brand blickte auf:
„Aber da lässt sich was machen. Nennt mir das Theater, von dem ihr Informationen benötigt und ich frage meine Kollegen dort. Unter uns Theatertechnikern müsste es doch möglich sein..."
„Ja, eine vorzügliche Idee", begeisterte sich Sterzel, „was wisst ihr von dem Theaterneubau vor zehn Jahren in Wiesbaden?"
Brand verzog das Gesicht: „Naja, zumindest soviel, dass der Sohn von unserem Semper den Wettbewerb nicht gewonnen hatte." Koch winkte ab: „Ja, das ist bedauerlich aber bekannt. Fellner und Hellmer aus Wien haben es gebaut, angeblich in weniger als 2 Jahren und für fast zwei Millionen Goldmark!" Brand pfiff leise durch die Zähne. „Ja die zwei Wiener haben leider das Foyer vergessen. Das hat man danach noch anbauen müssen, was noch einmal mehr als eine halbe Million gekostet hat!" Er lachte und nahm noch einen Schluck. „Dennoch soll es Werkstätten, einen Malersaal und eine Probebühne geben. Aber ich wüsste doch zu gern mehr über die Bühnentechnik." „Dann sollten wir dem Theater am besten mal einen Besuch abstatten und uns das alles vor Ort vorführen lassen", Brand kratzte sich am Kopf, vielleicht weil er darin etwas ausbrütete, vielleicht aber auch, weil er feststellte, dass sein Weinglas leer war. "Aber wie bringe ich das Graf von Seebach bei?", murmelte er mehr so, als spräche er mit sich selber. "Welches Problem soll es mit dem Generalintendanten geben?", fragte Koch. "Wiesbaden ist eine kleine Weltreise. Wenn wir uns alles genau ansehen wollen, bin ich eine Woche weg. Und das muss ich mir zuerst vom Dramaturgen Zeiss genehmigen lassen und der macht nichts ohne Erlaubnis des Generals."
"Und warum soll er die Erlaubnis nicht geben?", hakte jetzt Sterzel nach, griff sich dabei flugs eine Flasche Wein vom Tablett eines vorbeieilenden Kellners und schenkte allen dreien reichlich nach. "Eine Woche Dienstreise, um ein Theater zu besichtigen?", Brand verstellte die Stimme, um den Tenor des Generalintendanten zu imitieren. "Theater haben wir im eigenen Haus genug!" "Na dann erfinden wir eben einen triftigen Grund! Ich habe eine Idee!", in der

Stimme von Joseph Koch lag ein glucksendes Lachen. “Wir gründen einen Verein für Theatertechnik! Damit gehen wir mit der Zeit. Die Förderung der deutschen Theatertechnik ist das Gebot der Stunde!” Darauf hielt er sein Weinglas den beiden verdutzt schauenden Kollegen entgegen und einen Moment später stießen die drei sich zuprostend freudestrahlend an. Neun Monate später fand in Wiesbaden die erste Bühnentechnische Tagung der Theatertechnischen Gesellschaft statt.

DIE ERSTEN JAHRE
1903-1909

Tatsächlich hatten sich in Wiesbaden und Berlin bereits seit dem Jahr 1905 verschiedene Initiativen entwickelt, um einen theatertechnischen Fachverband zu gründen. Ohne eine Doodle-Umfrage gestalteten sich Terminplanungen jedoch weitaus komplizierter. Auch mussten sich die Akteure zunächst auf einen Teilnehmerkreis verständigen. Als eigentlicher Initiator zur Gründung einer theatertechnischen Gesellschaft muss der Wiesbadener Hofrat **Carl August Schick** angesehen werden. Auf seine Bemühungen traf ein kleiner erlauchter Kreis von Persönlichkeiten: **Fritz Brand** aus Berlin, **Julius Klein** aus München, **Albert Rosenberg** aus Köln, **Wilhelm Dodell** aus Schwerin und **Friedrich Kranich** aus Bayreuth. Diese Herren schufen die organisatorischen wie rechtlichen Voraussetzungen zur Gründung des ***Verbandes Deutscher Bühnen-Ingenieure und Techniker e.V.*** Gleichzeitig wurden in der Reichshauptstadt Berlin ähnliche Initiativen gestartet, ob als Konkurrenz oder weil beide Seiten schlicht nichts voneinander wussten, kann heute nicht mehr geklärt werden. Im Berliner Tempodrom kamen der techn. Oberinspektor der Komischen Oper, **Franz Schmitt**, der Maschineninspektor des neuen Schauspielhauses, **Georg Kühn**, der Obermaschineninspektor des Lessingtheaters **Fritz Helmreich** sowie der Maschineninspektor der königlichen Hofoper **Wilhelm Wolff** schneller voran. Sie gründeten, preußisch ordentlich, nach deutschem Vereinsrecht, bereits am 7. November 1906 die ***Vereinigung Technischer Bühnenvorstände, Sitz Berlin***. Ein Dreiviertel Jahr später fand am 17. und 18. Juni 1907 in Wiesbaden die Gründungsversammlung und zugleich **erste bühnentechnische Tagung** des Verbandes Deutscher Bühneningenieure und Techniker, Sitz Wiesbaden statt. Neben den verschiedenen Bezeichnungen der beiden neuen Verbände, gab es weitere Unterschiede: im Berliner Verband waren überwiegend bühnentechnische Fachkräfte der mittleren Leitungsebene versammelt, während in Wiesbaden unter dem Vorsitz von Hofrat Schlick eine erlesene Auswahl an Direktoren den Ton angab. Der Wiesbadener Verband listet zur Gründung 41 Direktoren als Mitglieder auf. Die Berliner Vereinsfreunde beschlossen, sich zwei mal monatlich zum Erfahrungsaustausch zu treffen und zudem durch Rundschreiben über neueste Entwicklungen zu informieren. Der Wiesbadener Kreis empfand die Notwendigkeit der Herausgabe einer Fachzeitschrift als unabdingbar. Der Berliner Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin, **Exzellenz von Hülsen** übernahm die Patenschaft für den Verband und eine Zeitschrift. **Hofrat Schick** wurde als erster Chefredakteur der ***Bühnentechnischen Rundschau*** ernannt. Als erster Erscheinungstag wurde der der 1. Oktober 1907 festgelegt. In der Wiesbadener Gründungsversammlung wurde durch den **Maschineriedirektor Groß** aus Stuttgart ein weiterer Antrag eingebracht.

> „Der Verband solle zukünftig allen für den bühnentechnischen Beruf neu heranzubildenden Anwärtern folgenden Bildungsweg vorschreiben: Das Berechtigungszeugnis zum einjährigen Militärdienst, ein technisches Praktikum von mindestens einem Jahr, möglichst im Maschinenbau und der Elektrotechnik, der Besuch eines Technikums mit entsprechendem Abgangszeugnis und mindestens eine einjährige Bühnenpraxis.“

Die Ziele und Aufgaben eines bühnentechnischen Verbandes beschrieb der Münchner Maschinerie-Direktor **Julius Klein** wie folgt:

„Es gibt wohl selten im heutigen Erwerbsleben einen Beruf, über dessen Aufgaben und Leistungen die Öffentlichkeit so wenig unterrichtet ist, wie den des Bühnentechnikers. Er muß Künstler sein in jeder Beziehung und ein reiches Empfinden haben, um sich jeweils in den Ideen der Autoren zurechtzufinden. Er muß ein vollendeter Techniker sein, denn wohl selten treffen so viele Zweige der Technik auf einem Punkt zusammen, wie auf der Bühne. Neben alledem muß ein technischer Leiter erfinderische Begabung besitzen, denn gerade auf der Bühne heißt es, wie nirgends wo anders, mit wenig - Viel, mit Kleinem - Großes zu leisten."

Die Reaktionen auf die Gründung dieser Verbände blieben nicht aus. Insbesondere die Wiesbadener erreichten in ganz Deutschland interessierte Kollegen durch die Herausgabe der **Bühnentechnischen Rundschau**. In einem der ersten Leserbriefe schreibt aus Weimar der Hoftheater-Regisseur Max Grube:

"Der Zufall spielt mit soeben die erste Nummer der Bühnentechnischen Rundschau in die Hände - famos! Das fehlte uns längst, so ein Blatt brauchen wir. Ich begrüße Sie freudig zu dieser Idee!"

Im Jahr 1907 erschienen noch zwei weitere Ausgaben dieser Zeitschrift. Doch was so hoffnungsvoll begann, geriet bald ins Stocken. Im darauffolgenden Jahr hatte der in Wiesbaden gegründete Verband zur Jahreshauptversammlung nach München eingeladen. Und hier offenbarten sich bereits noch ehe die ersten zwölf Monate Verbandsleben ins Land gegangen waren, die grundlegenden Probleme, wobei freilich niemand ahnen konnte, dass diese Schwierigkeiten auch noch 100 Jahre später immer wieder Thema sein würden: Hofrat Schick zeigte sich enttäuscht, dass nur zwölf Verbandsmitglieder nach München gekommen waren und auch in der vorangegangenen Zeit die Verbandsarbeit fast ausschließlich auf seinen Schultern gelastet habe. Der Eindruck, da sei einer, der es schon machen werde, hatte sich schnell ausgebreitet und zu weitgehender Passivität der Mitglieder geführt. Schicks Drohungen, seine Funktionen niederzulegen, konnten nur mit Mühe aufgehalten werden. Das Ende der jungen Bühnentechnischen Rundschau wurde nur dadurch verhindert, dass **Fritz Brand** aus Berlin die Redaktion übernahm. Aber er tat dies nur unter der Bedingung, dass jedes Mitglied des Verbandes zugleich auch als Autor von Artikeln in Erscheinung treten müsse. Auch die Vereinskasse war in Unordnung, da Maschinendirektor Groß nicht die notwendige Zeit und Sorgfalt dafür aufgebracht hatte. Zum Glück folgte ihm Herr Klein aus dem eigenen Stuttgarter Haus. Der Technische Direktor der Semperoper **Max Hasait** wurde Schriftführer, von der Neuwahl eines Vorstandes sah man, angesichts der geringen Teilnehmerzahl ab. *Jochen Perrottet* schreibt dazu in seiner 1999 erschienen zweibändigen Geschichte der DTHG:

„Teile des Protokolls der Münchner Sitzung werden hier deshalb wiedergegeben, weil es Dinge ansprach, welche im Laufe der Jahre fast immer zum Scheitern der beabsichtigten Unternehmungen der Organisationen führten. Denn abgesehen von den wenigen Bühnentechnikern hatten es die bühnentechnischen Vorstände an mittleren und kleinen Bühnen immer sehr schwer, sich durchzusetzen und mußten meist auf sich allein gestellt, ihre Alltagsprobleme bewältigen. Gerade diesen Kollegen sollte aber mit der Verbandsarbeit geholfen werden. Viele von ihnen standen in nicht tariflich abgesicherten Verhältnissen. … Eine Freistellung vom Dienst für die Teilnahme an Tagungen des Verbandes, oder die Gewährung einer finanziellen Unterstützung war fast unmöglich."

Das Jahr 1908 wurde von einer Theaterkatastrophe überschattet: am 5. März brannte das Meininger Theater vollständig nieder. Georg II. verkündete unmittelbar danach den Beschluss, an gleicher Stelle das Theater unverzüglich wieder aufzubauen. Und für heutige Verhältnisse nicht vorstellbar, begannen die Arbeiten auch sofort und das neue Meininger Theater öffnete Weihnachten im gleichen Jahr seine Pforten!
So sehr das Verbandsleben beider Vereinigungen in den Jahren 1907-1910 nicht in Schwung kommen sollte, so sehr schossen neue Theaterbauten wir Pilze aus dem Boden:

1905 wird in **Frankfurt am Main** das Albert-Schumann-Theater als Operettentheater eröffnet. Der in reinstem Jugendstil gehaltene Bau wird wenig später auch für Varieté - und Zirkusvorstellungen genutzt.
1905 öffnet sich im Opernhaus **Nürnberg** und in den Kammerspielen des Deutschen Theaters **Berlin** der Vorhang. Das im Jahre 1907 erbaute **Berliner** Hebbel-Theater wird 1908 eröffnet. Zur Spielzeit 1907/08 wird das von **Max Littmann** erbaute Schillertheater zu Berlin Charlottenburg, als sogenanntes Volkstheater, vorwiegend für Schauspiel bestimmt, eröffnet. Bei diesem Theater ist die Form der Zuschauerreihen von Max Littmann noch straffer geführt und durch einen Amphitheaterrang ergänzt, so dass das Haus dadurch eine Platzkapazität von 1450 Sitzplätzen erhält. Littmann war ein Architekt von hoher künstlerischer Begabung, der ganz die Gedanken Schinkels, Sempers und Wagners vertrat. Er hatte bereits 1901 das Prinzregententheater in München als spezielles Operntheater erbaut. Dieses Haus stellte eine vollkommene Nachbildung Bayreuths dar, war aber im Gegensatz zu dort, nicht als Fachwerkbau sondern als Massivbau in Jugendstil ausgeführt worden. Am 11. Januar 1908 wird das in den Jahren 1906/07 ebenfalls von Max Littmann erbaute **Weimarer** neue Hoftheater eröffnet. Aus Anlass der Münchener Kunstgewerbeausstellung im Sommer des Jahres 1908, wird von Littmann das Künstlertheater in **München** erbaut. Bei diesem Bau werden von ihm erstmalig alle bis dahin nur teilweise möglichen Reformideen realisiert und dieses Theater unter anderem ohne barocke Logenränge als reines Amphitheater konzipiert. Lediglich fünf Repräsentationslogen werden hinter der letzten Sitzreihe der amphitheatralisch ansteigenden Zuschauerreihen in der Rückwand des Raumes als optischer Abschluss und zur Verbesserung der Akustik eingefügt. Das Proszenium wird als gelenkartige Verbindung von Bühne und Zuschauerbereich ausgeführt. Die Seitenwände des Proszeniums können durch Auftrittstüren und/oder bespielbare Fenster verändert und dem Spielgeschehen angepasst werden.

Das 1875 erbaute **Düsseldorfer** Opernhaus wird im Jahre 1906 grundlegend umgebaut und technisch vollkommen modernisiert.
In **Magdeburg** beginnen 1906 die Bauarbeiten zur Erstellung eines Zentraltheaters für Operette und Varieté, dem späteren Großen Haus der Städtischen Bühnen. Zwei Jahre später wird eine in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts errichtete Villa in klassizistischem Stil durch die Magdeburger Harmoniegesellschaft erworben, baulich erweitert und als Theater eröffnet; die späteren „*Freien Kammerspiele*“ Magdeburg.

In **Kiel** werden im Jahr 1907 das Opern- und das Schauspielhaus nach zweijähriger Bauzeit als „Bühnen der Stadt“ in Betrieb genommen, wobei das Opernhaus neu erbaut wird, während das Schauspielhaus aus dem ehemaligen Gebäude des Schillertheaters hervorgeht, welches dem zukünftigen Verwendungszweck entsprechend umgebaut wird. Beide Häuser dienen ihrem jeweiligen Zweck bis zur Zerstörung im zweiten Weltkrieg.
Im Jahr 1907 wird in **Gießen** von den Architekten Olfer, Fellner und Mayer ein neues Stadttheater in reinem Jugendstil erbaut, welches am 27. Juli 1907 unter der Leitung von Direktor, Hofrat Hermann Steingoetter mit dem Zerbrochenen Krug von Heinrich von Kleist und Wallensteins Lager von Friedrich Schiller zunächst als reines Schauspieltheater eröffnet wird. Erst ab der Spielzeit 1932/33 wird dem Haus auch eine musikalische Abteilung für Oper, Operette, Singspiel und Ballett, sowie Sinfoniekonzerten angegliedert, so dass es dann als Mehrspartenbetrieb weitergeführt werden kann.
Nach Abriss des sogenannten zweiten Komödienhauses in **Weimar**, wird von 1907 bis 1908 an gleicher Stelle von der Firma Heilmann & Littmann das neue Hoftheater, später „*Deutsches Nationaltheater*“, errichtet. Es steht auf 1800 Holzpfählen.
In **Cottbus** wird das in den Jahren 1906/07 von Bernhard Sehring in Jugendstil erbaute Stadttheater (Großes Haus), heute: Staatstheater Brandenburg, am 1. Oktober 1908 eingeweiht.

Das in den Jahren 1907/08 neu erbaute Erholungshaus der heutigen Bayer AG in Leverkusen wird zur vorwiegenden Nutzung als Theater- und Konzerthaus am 13. September 1908 eröffnet.

Am 1. Oktober 1908 wird unter der Leitung von Leo Walther, dem Direktor des Deutschen Theaters in Hannover, das in den Jahren 1907/08 erbaute Stadttheater in **Minden (Westf.)** eröffnet. Ebenfalls am 1. Oktober 1908 wird in der Hansestadt **Lübeck** ein Mehrspartentheater als Bühnen der Hansestadt in Betrieb genommen. Das von Olfer in Jugendstil erbaute Haus gilt zu jenem Zeitpunkt als größtes und technisch modernstes Theater Deutschlands.

Doch die beiden Verbände kommen nicht richtig voran. Aber sie nähren sich auch nicht an, im Gegenteil, sind sie auf Distanz bedacht. Dem Wiesbadener Verband fehlen die Mitglieder vielleicht wegen seiner Ausrichtung auf Direktoren und den Berlinern fehlen sie, wegen der eher regionalen Bekanntheit. Ebenso gerät die Bühnentechnische Rundschau ins Stocken. Das Vorhaben, pro Jahr sechs Hefte herauszugeben, gelingt nicht. Ab Oktober 1909 wird das Erscheinen erst einmal eingestellt. Die theatertechnische Entwicklung kennt in diesen Jahren keinen Halt. Die in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts errichteten Theatergebäude erweisen sich bereits als überholungsbedürftig und dort sollen die sich schnell entwickelnden neuen technischen Lösungen Einzug halten. Manche technische Erfindung dieser Jahre wird mehr als 100 Jahre existieren...

Der Autor, Geschäftsführer der DTHG, erarbeitete anläßlich des 111-jährigen Jubiläums der Gründung der DTHG eine Chronik der Verbandsgeschichte (Teil II 1973-2018). Diese erscheint mit dem ebenfalls vollständig überarbeiteten Band I (1907-1972) von Heinz Perrottet als neue Buchausgabe zur 59. Bühnentechnischen Tagung im Juni und als online Archiv.
Aus den dabei gewonnen Erkentnissen und den vielen Lücken der Geschichtsschreibung entstand die Idee einer feuilletonistschen Betrachtung der Geschichte der theatertechnischen Gesellschaft. In ihr mischen sich faktische wie fiktive Begebenheiten.
Der exklusive Abdruck der ersten beiden Kapitel erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors. Hierfür gilt unser besonderer Dank!
Das Buch erscheint in diesem Jahr im Verlag ABACUS Netz & Medien.

111 JAHRE
WELTENBAUER

"Justav, wat haste det so eilig?"
"Mensch Fritz, ick bin völlich aus der Puste!"
"Wat is denn los, sach mal?"

Der so angesprochene Gustav, war Amtsdiener im Kaiserlichen Patentamt in Berlin und sichtlich ins Schwitzen geraten.

"Ick weeß nich, wieso det olle Patentamt ständig umziehn muss, det is doch nich normal."

Fritz Gerber, Pförtner in gleicher Behörde, war noch nicht so lange dabei, als dass er von vielen Umzügen hätte berichten können. Genau genommen war er erst 1905, nach dem Umzug des Kaiserlichen Patentamtes von der Luisenstraße 34 in Berlin-Mitte, in das von den Architekten Solf und Wichards konzipierte Patentamtsgebäude in der Gitschiner Straße Ecke Lindenstraße in Berlin-Kreuzberg mit der alle beeindruckenden 243 Meter langen Front an der Hochbahntrasse, eingestellt worden. Genau diese 243m machten seinem Gustav jetzt zu schaffen.

"Ick weeß nich, ständig muss ick nochmal in Mitte in'ne Luisenstraße und irjendwat holen. Ham'se damals nur de Hälfte mitjenommen oder wat? Ick loofe und loofe, de Schuhsohlen sin schon durch."
„Mach bloß keene Witze - ‚n Bote, dem de Schuhsohlen durch sind, is'n Kündigungsgrund!", Fritz Gerber war die Besorgnis um den Erhalt seines Arbeitsplatzes anzumerken.
"Nee, meenste die feinen Beamten holen de Akten in Zukunft selber? det ick nich lache...apropo, rauchen könnte man, is ja schließlich mein Recht, mal ne Pause zu machen."

Gustav Meyer wollte gerade Tabak und Zigarettenpapier aus der Tasche kramen, als ein nicht minder aufgeregter und rotgeschwitzer kleiner, etwas beleibter Herr, bekleidet mit einem grünen Jägerhütchen sowie einer Trachtenjacke auf den Eingang des kaiserlichen Patentamtes zustürmte. Gustav trat beiseite, um Fritz besser seines Amtes walten lassen zu können.

"Servus, die Herren!, Grüß Gott!"
"Det Amt is zu!"
"Wie bitte?"
"Ick sachte, det Patentamt is jeschlossen!"
"Wie denn, geschlossen, das kann doch nicht sein. Ich bin extra aus München gekommen, um mein Patent anzumelden und dann kann doch das Kaiserliche...."
"Nu machen'se ma keene Fisamentchen. Det Amt is doch nich für immer zu. Nur für heute. Wejen Umzuch!"
"Das kann doch nicht sein, ein Kaiserliches Patentamt kann doch nicht geschlossen sein. Bei der Anmeldung von Patenten da geht es manchmal um Stunden, Minuten, ja, was sage ich Sekunden."

Der Patentamts-Bote Gustav Meyer rauchte genüßlich seine Zigarette und beobachtete jenes Ping-Pong-Gespräch zwischen dem kleinen runden Mann aus Bayern und dem stoischen Preussen Fritz in seiner Pförtnerloge.

"Machen'se keene Witze. Um wat für'n Patent jeht es denne?"
"Na das kann ich Ihnen nicht verraten..." der erhitzte Mann sah mit mißtrauischem Blick auf Gustav.
"Wejen mich müssen'se sich keene Sorgen machen"!"
"Wegen mir..." korrigierte der Bayer.
"Wejen ihnen - na det glob ick".
"Nein, es heißt: wegen mir müssen sie sich keine Sorgen machen..."
"Det hab ick doch jesagt..."

Der Bayer winkte resigniert ab.

“Es geht um ein wichtiges Patent. Wichtig für unsere Theater, für die königliche Hofoper genauso wie das neue eröffnete Deutsche Theater. LEBENSWICHTIG!“, er hob die Stimme zum tenoralen Diskant.“

Gustav Meyer und Fritz Gerber hielten die Luft an.

“Hören Sie...“ setzte der Bayer fort, „mein Name ist Fritz Eberl und ich komme aus München und ich habe ein Patent anzumelden, was die Verwendung des elektrischen Stromes in allen deutschen Theatern angeht. In München wurde meine Erfindung inzwischen bereits überall eingebaut und man ist des Lobes voll. Aber nun - sie wissen ja wie das bei Künstlern so ist...-“ augenzwinkernd nickte er den beiden Berliner Gestalten zu, die noch in ihrem Leben in einem Theater gewesen waren, aber zur Bekräftigung das Nicken erwiderten, „..jetzt kommen von überall, auch aus dem Ausland die Künstler in unsere Theater und fragen, was das denn für moderne und sonderbare Stecker seien und dann erklären die einfältigen Bühnentechniker das den Künstlern und so weiter...na sie verstehen schon, was ich sagen will...meine Erfindung ist nicht mehr sicher vor Raub und Kopien?“
“Ham‘se mal so‘n Stecker dabei?“, fragte Gustav und zeigte auf die schwarze Aktentasche, die den Bayer so ins Schwitzen gebracht hatte.
“Einen? - na sie sind mir ein Spaßvogel! ich habe 20 mit gebracht. Es gibt so viele Varianten, ich zeige Ihnen mal einen.“

Fritz Eberl packte einen seiner Bühnenstecker aus und demonstrierte ihn den beiden ahnungslosen Berlinern.
Nicht ohne Erfolg.

“Juter Mann, jetzt warten‘se mal“, der Pförtner Fritz Gerber übernahm wieder die Regie. „Justav jetzt schleppste ma keene Akten, sondern nimmst den feinen Herrn Eberl ins Schlepptau und bringst ihn mittenmang zum Oberregierungsrat Moltke, 2 Stock, Zimmer 22.“
“Ich denke, das Amt ist geschlossen?“, wunderte sich Eberl.
“Offiziell is es das och! Aber se ham ja selber jesacht, manchmal jeht es um Minuten - det könn‘ wir och!“

Wikipedia:
Als einzige Steckverbinder mit europäischer Verbreitung ist das Eberl-System asymmetrisch zwittrig angelegt, Stecker und Steckdosen sind somit baugleich. Trotzdem ist der Benutzer vor einem Stromschlag durch direktes Berühren geschützt, da einer der beiden Pole als Buchse ausgeführt ist. Ganz besonders beim Herstellen von Verlängerungskabeln ist auf die Belegung zu achten: Die Pole werden gekreuzt, also der Stift der einen Seite mit der Buchse der anderen Seite und umgekehrt verbunden werden. Als Kontrolle kann man bei einem zum Ring zusammengesteckten Verlängerungskabel messen, ob kein Durchgang zwischen den beiden Polen besteht. Der Schutzleiter darf nicht gekreuzt werden und wird auf beiden Seiten mit dem Gehäuse und den beiden Polabdeckungen verbunden.
Die DIN 56905 definiert ein verpolungssicheres zweipoliges Steckersystem mit Schutzkontakt zur Übertragung von elektrischem Strom, das auch als Eberl-Steckverbinder bekannt ist und durch den VDE seit 1977 für 250 V und 63 A zugelassen ist. Die Belegung wird durch die DIN VDE 0100 festgelegt.
https://de.wikipedia.org/wiki/DIN_56905





oben:
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11298014
unten:
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eberl_Plugsystem_-_Plug.jpg

Markgräfliches Opernhaus Bayreuth

Abschluß der Sanierung und Restaurierung

von Stephanie Kalus-Wolinski

Nach mehr als 5 Jahren ist die Sanierung und Restaurierung des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth abgeschlossen.
Es wurde in den Jahren 1744 - 1748 erbaut und zählt zu den wenigen erhaltenen Theatern, welches die Opernhausarchitektur des Barockes wiederspiegelt. Das Logenhaus gestaltete Giuseppe Galli da Bibiena.

Folgende Prioritäten wurden für die Sanierungsmaßnahme von der Bayerischen Schlösserverwaltung und dem Staatlichen Bauamt festgelegt.

- Restaurierung des historischen Zuschauerraumes, um den originalen Raumeindruck wiederherzustellen.
- Sicherung der historischen Einbauten durch eine Verbesserung der konservatorischen Bedingungen
- Instandsetzung der veralteten Gebäudetechnik
- Museale Nutzung, Möglichkeit der Bespielung mit historischen und zeitgenössischen Aufführungen ohne eine Erhöhung der Veranstaltungszahlen

Arbeiten im historischen Zuschauerraum und an der Brandwand

Rund 13 Restauratoren haben sich um die Restaurierung des barocken Zuschauerraumes gekümmert. Das alte gesundheitsschädliche Holzschutzmittel Lindan wurde gemeinsam mit den Übermalungen aus den Dreißigerjahren Stück für Stück abgetragen und die Originalbemalung freigelegt. Trotz vieler Fehlstellen war ein Großteil der Malerei perfekt erhalten. Mit Hilfe von Strichretusche wurden die Fehlstellen bearbeitet. Eine flächendeckende Ergänzung der Malerei wurde, in Abstimmung mit dem Landesamt für Denkmalpflege und Vertretern der Icomos Kommission, dem Internationalen Rat für Denkmalpflege, nicht durchgeführt.

Im barocken Theater bildete der Proszeniumsbereich die Bühnenöffnung. Diese war 13,70m breit und 10,30m hoch. Vor dem zweiten Weltkrieg wurde eine Brandwand mit einem Eisernen Vorhang eingebaut. Aufgrund des geringen Fahrweges in den Dachstuhl wurde dafür die Portalöffnung auf 9,50 x 6,10m verkleinert.

Da den künftigen Besuchern der barocke Eindruck der Bühne wieder geboten werden sollte, war eine große Baumaßnahme die Wiederherstellung der historischen Portalöffnung. Hierfür wurde der Eiserne Vorhang und die komplette Portalzone mit den Türmen und der festen Portalbrücke demontiert. Im Anschluss an die Demontagearbeiten konnte die Brandwand abgebrochen und auf die alte Bühnenöffnung zurückgebaut werden. Die Maßnahmen liefen parallel zu den Restaurierungsarbeiten. Als Abtrennung zum Zuschauerraum wurde eine Staubtrennwand im Proszeniumsbereich eingebaut.

Um die neuen Lasten der zukünftigen Bühnentechnik im Portalbereich aufnehmen zu können, wurden in die neue Brandwand Stahlbetonstützen eingelassen. Zusätzlich zu den bestehenden Stahlbindern, die im Rahmen der Sanierung ertüchtigt wurden, ist ein neuer Stahlbinder im Bereich der Portalzone montiert worden.

Nach diesen vorbereitenden Maßnahmen konnte als brandschutztechnische Trennung zwischen Bühnenhaus und Logenhaus ein Eiserner Vorhang eingebaut werden. Aufgrund der geringen Höhe im Dachbereich der Bühne wurde dieser zweiteilig ausgeführt. Hierfür ist eine Rahmenkonstruktion durch die Bühnentechnikfirma errichtet worden, welche sämtliche Lasten aus den Antrieben der Gegengewichte und der Torblätter aufnimmt. Die Tragkonstruktion steht eigenständig und ist lediglich für die auftretenden Horizontallasten mit dem neuen Stahlbinder verbunden. Die beiden Torblätter sind in geöffneter Position hintereinander angeordnet. Im geschlossenen Zustand sitzen die beiden Torblätter aufeinander und ergeben einen glatten Abschluss zum Logenhaus.



Blick zur Bühne nach der Sanierung 2018, Foto: © Bayerische Schlösserverwaltung

Arbeiten am historischen Dachstuhl

Bevor mit den weiteren Arbeiten im Bühnenhaus begonnen werden konnte, waren umfangreiche Arbeiten am historischen Dachstuhl aus Holzbindern notwendig. Untersuchungen hatten ergeben, dass sich die Dachbinder Richtung Portalwand geneigt hatten und somit ein sicheres Ableiten der Lasten aus dem Dach über die Holzbinder in die Seitenwände nicht mehr gewährleistet war.

Für die Sanierung des Dachstuhles wurde ein Notdach eingerichtet. Dann konnte das alte Dach abgedeckt, alle Binder einzeln angehoben und wieder in ihrer ursprünglichen Position auf neuen Schwellen im Wandbereich eingerichtet werden.

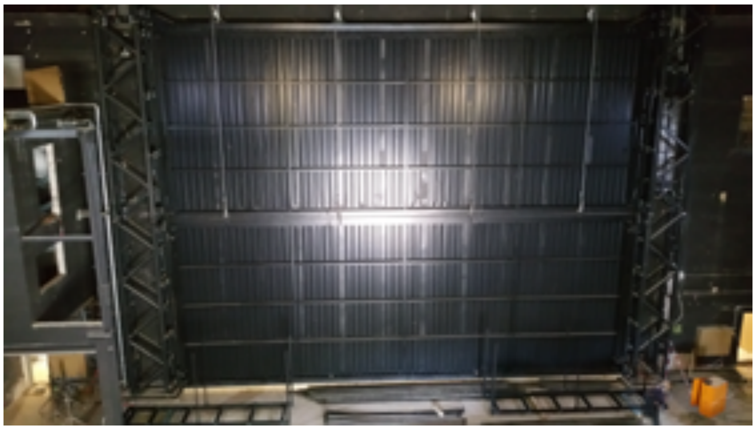




Bühnentechnische Maßnahmen

Im Jahr 2017 wurden die Arbeiten für die restlichen bühnentechnischen Einrichtungen und die Gewerke Szenische Bühnenbeleuchtung, Audio- und Videoanlagen sowie Bühnenholz durchgeführt.

Von den 31 bestehenden Handzügen auf der linken Bühnenseite wurden insgesamt 16 Stück durch Maschinenzüge ersetzt, welche oberhalb der 1. Arbeitsgalerie auf der rechten Seite untergebracht wurden. Der Seilverlauf aus den Maschinen- und Handkonterzügen verläuft zukünftig unterhalb des neu eingerichteten Schnürboden.


zweiteiliger Eiserner Vorhang
Blick vom Bühnenhaus

Um für Gastspielinszenierungen eine Verkleinerung der historischen Portalöffnung zu ermöglichen, wurde eine Portalanlage, bestehend aus einer heb- und senkbaren Portalbrücke und seitlich verfahrbaren Türmen, vorgesehen.

Die restlichen vorhandenen Einbauten der Galerien und des Rückwandsteges im Bühnenhaus wurden beibehalten und lediglich mit zusätzlichen Scheinwerferrohren ausgestattet.

Ein Großteil der notwendigen Verkabelung im Zuschauerraum und Bühnenhaus für die bühnenelektrotechnischen Gewerke wurde durch die Hauselektrik verlegt. Durch die Szenische Beleuchtung und die Medientechnik wurden die Anschlusskästen und Endgeräte geliefert und montiert.

Museumskonzept

Für die zukünftige museale Nutzung wurde durch den Bühnenservice Berlin ein barockes Bühnenbild nach einem Entwurf von Carlo Galli da Bibiena hergestellt. Dieses Bühnenbild ist in der Farbigkeit dem neuen Logenhaus angepasst worden und soll im Museumsbetrieb die barocke Dekoration den Besuchern nahe bringen. Unterstützt wird dies durch eine Medieninszenierung mit Einsatz eines Projektors und eine Ton-Licht-Schau. Dieses Bühnenbild kann aber auch für historische Theaterproduktionen, sowie Konzerte als Kulisse verwendet werden.

Anfang des Jahres 2018 wurde das Markgräfliche Opernhaus an den Nutzer, die Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen übergeben.
Am 12. April wurde das Opernhaus mit einem feierlichen Festakt und der Premiere der barocken Oper „*Artaserse*“ von Johann Adolph Hasse in einer Produktion der Theaterakademie August Everding für die Zuschauer und Besucher wiedereröffnet.

Die Autorin ist für die Firma „Bühnenplanung Walter Kottke Ingenieure GmbH“ in Bayreuth tötig und verantwortliche Ingenieurin in der Sanierung.

gegenüber: Blick Zuschauerraum Markgrafenloge nach der Sanierung 2018, Foto: © Bayerische Schlösserverwaltung



Das Gewandhaus Zwickau

Stand der Sanierungsmaßnahmen

von Silvio Gahs

Am 5. Juni 2016 fand die letzte Vorstellung im Gewandhaus statt.
Die Theaterleute haben mit dem „Theater im Malsaal“ eine Ausweichspielstätte zum Leben erweckt.
Die Sanierung soll im Frühjahr 2019 abgeschlossen sein. In Erwartung des dann folgenden Bauabschnittes zum Gesamttheaterkomplex liegen also spannende Zeiten vor uns.

So endete der Bericht in der letzten Ausgabe DIE VIERTE WAND 007.
Was hat sich seitdem getan ?





Nach dem Auszug der Theaterleute begannen zügig die Entkernungsmaßnahmen, welche mittlerweile fast vollständig abgeschlossen sind. Die große Baustelleneinrichtung und das Aufstellen des Kranes zeigen selbstbewusst, hier tut sich was. Alles, was Bühnenmaschinerie heißt, also Drehbühne, die Motoren und Seile des Bühnenhimmels und die dazugehörige Steuertechnik unterm Dach wurden durch eine Spezialfirma staubdicht eingepackt.
Handwerker und Bauleute haben das Gewandhaus in Beschlag genommen. Die Arbeiten an der Außenfassade mit dem Abbeizen der Farbe, den aufwändigen Putz- und Steinmetzarbeiten an Gewänden und Gesimsen laufen auf Hochtouren und sind nur während der Winterpause ausgesetzt. Zwischenzeitlich wurden die historischen Ecksäulen abgebaut. Rohbauer haben schon erste Geschossdecken eingezogen und betonieren Versorgungskanäle.

Alle Arbeiten werden von den Ämtern für Denkmalpflege einschließlich der Archäologen und Restauratoren begleitet. Unter dem Titel „*Naturwissenschaftliche Untersuchungen historischer Baumaterialien in Vorbereitung der Sanierungsmaßnahmen und neue Erkenntnis-*

se zur Baugeschichte“ veröffentlichte das Landesamt für Denkmalpflege Sachsen Ergebnisse der Voruntersuchungen und der baubegleitenden Forschungsarbeiten. Aufbauend auf die materialtechnischen langwierigen Befunduntersuchungen konnte im März 2018 im Rahmen einer Pressekonferenz das Geheimnis der zukünftigen Fassadenfarbe des Gewandhauses gelüftet werden. Die Gewandungen der Fenster, die Portale und die Gliederungen sollen in einem sehr dunklen Anthrazitton gehalten werden, während der Rest der Fassade in hellem Grau gestrichen werden soll.



Aufwändige Arbeiten sind momentan dem Dachbereich vorbehalten. Auf der Westseite sind Teile des Belages abgenommen, so dass die Holzfachleute die Fußpunkte der Dachgespäre reparieren können. Die Bilder sprechen hier sowohl für den hohen Schädigungsgrad der Holzbalken als auch für die grandiose Handwerkskunst der Bauleute eine eindeutige Sprache.



Ein weiteres Forschungsergebnis ist hochgradig interessant für die Gewandhaussanierung. Die Theaterbausammlung der TU Berlin besteht unter anderem aus Planmappen mit Material zu 319 Theaterbauten. Das Forschungsprojekt gibt Auskunft, dass 1939 im Auftrag des damaligen Generalbauinspektors an der Ausgabe eines Handbuches mit dem Titel „Das deutsche Theater“ gearbeitet wurde. Bestandteil der Materialien sind zum Gewandhaus Zwickau der Fragebogen mit Auskunft über Baumaßnahmen und 2 Fotos. Die Recherchen zur Theatertechnik und der Beleuchtung im Gewandhaus dauern noch an.

Aufgrund der Feierlichkeiten zum 900-jährigen Stadtjubiläum Zwickaus in diesem Jahr ist die historische Nordfassade mit einem Riesenbanner verhüllt worden. Gegen Ende 2018, so die Prognose, könnte die Verhüllung fallen und die neue – historisch alte Fassade den Blicken öffnen. Mit der Fertigstellung des Gewandhauses ist nun Ende 2019 zu rechnen. Nach einer 3-monatigen Probephase steht die Wiedereröffnung im Frühjahr 2020 in Aussicht.

Der Vollständigkeit halber sei hier ausgeführt, dass in 2017 dem Architektenteam gekündigt wurde und der Stadtrat einen Akteneinsichtsausschuss zur Gewandhausproblematik eingesetzt hat. Der Ausschuss hat im Abschlussbericht personelle Konsequenzen empfohlen. Die Suche eines neuen Architekten/Objektplaners ist noch nicht abgeschlossen. Die Bauleitung wurde interimsmäßig an ein Ingenieurbüro übergeben.





In Aktualisierung des Eingangs heißt es nun:
Die Sanierung soll Ende 2019 abgeschlossen sein. In Erwartung des dann folgenden nächsten Bauabschnittes zum Gesamttheaterkomplex liegen also spannende Zeiten vor uns.

Die Interimslösungen für die Sanierung

Im Juli 2016 wurde das Gewandhaus freigezogen und leergeräumt an den Bauherren übergeben. Auch fand die Bauabnahme der Ausweichspielstätte „Theater im Malsaal" statt. Das neue Domizil wurde mit Beginn der Spielzeit 2016/17 eröffnet und erfreut sich seitdem großer Beliebtheit.

Dem vorangegangen war ein mehrjähriger Umzugsmarathon bei laufendem Spielbetrieb. Im Gewandhauskomplex existiert nur eine Probebühne, in die sich alle Sparten reinteilen mussten. Das führte nicht nur zu erhöhtem Aufwand des ständigen Hin- und Herräumens von Probenkulissen sondern auch zu mancherlei Verständnisproblemen. Eine Lösung musste her. Für das Ballett stellte uns die Stadt Zwickau eine Etage in einer leeren Schule zur Verfügung. Deren Aula diente nun als Ballettstudio. Leider endet diese Etappe bereits im Sommer 2017 und unser Ballett musste erneut umziehen. Diesmal in den ehemaligen Ratssaal der Stadt.
Das Musiktheater hat mit der Festhalle einer Grundschule ebenso ein neues Probendomizil gefunden. Allerdings ist das bei laufendem Schulbetrieb auch nicht immer leicht zu händeln und verlangt von beiden Seiten viel Einfühlungsvermögen und Flexibilität ab.

Die Örtlichkeit der Ausweichspielstätte während der Sanierungszeit war lange unklar. Alle Varianten von Kulturhaus über Theaterzelt bis hin zur gänzlichen Einstellung des Theaterbetriebes wurden auf den Prüfstand gestellt. Einige Varianten scheiterten am Geld, da die finanzielle Belastung vom Theater allein getragen werden sollte. Die Stadt Zwickau sah zu dem Zeitpunkt keine Möglichkeit, sich an den Kosten der Interimsspielstätte zu beteiligen. Andere Varianten schieden wegen der ungünstigen Lage oder Baufälligkeit aus.

Die einzige Möglichkeit war die Ertüchtigung des Malsaals im Theaterkomplex. Probebühne und Seitenbühne wurden noch während des Spielbetriebes umfunktioniert zur Deko-Werkstatt und Malsaal und das Malsaalgebäude wurde in einem halben Jahr zur Spielstätte ertüchtigt. Bereits vor 2014 Jahren begann der Auszug aus dem Gewandhaus. So wurde der Beleuchtungsfundus unterm Dach häppchenweise ausgeräumt.



Nach der letzten Vorstellung im Gewandhaus wurde die benötigte Ton- und Beleuchtungstechnik in die Ausweichspielstätte gebaut und in Betrieb genommen. Nach einem ausgeklügelten Auszugsplan wurde innerhalb von 4 Wochen das Gewandhaus endgültig freigezogen. An jeder Tür hingen Auszugslisten mit den Angaben, was wohin zu verbringen war. Eigens zur Lagerung der weiterzuverwendenden Technik hat das Theater Lagerräume bei der Stadt Zwickau angemietet. Die Interimsräume für Ballett und Musiktheater sind übrigens auch bei der Stadt angemietet. Garderoben und Funktionsräume für technische Meister und die Tonabteilung haben nun interimsmäßigen Platz im alten Funktionsgebäude gefunden. Die Besucherabteilung einschliesslich der Theaterkasse musste leider 2 Mal umziehen und befindet sich nun in unmittelbarer Theaternähe. Alle Umzüge und die damit verbundenen Arbeitsschritte sind während des laufenden Spielbetriebes vom eigenen Theaterpersonal gestemmt worden.
Die Ausweichspielstätte Malsaal verfügt über 130 Plätze bei einer Spielfläche von 10 x 6 m, also eher klein und nicht für großes Theater geeignet. Zur Absicherung des „Anbietenkönnens“ des gesamten Spielplanes am fusionierten Theater Plauen-Zwickau haben wir um den Malsaal herum in Zwickau weitere Spielmöglichkeiten erschlossen, in welche wir uns temporär einmieten für eine jeweils verkürzte Endprobenstrecke mit einem Vorstellungsblock.

- Lukaskirche Planitz
- Konzert- und Ballhaus Neue Welt
- Aula der Pestalozzischule
- Katharinenkirche
- Festhalle der Schule am Scheffelberg
- Dom St. Marien
- Bürgersaal im Rathaus Zwickau

Darüber hinaus werden die Burg Schönfels und die Freilichtbühne Zwickau am Schwanenteich im Sommertheater bespielt.

Der Autor ist Technischer Direktor des Thaters Plauen-Zwickau.
http://www. theater-plauen-zwickau.de

alle Fotos vom Autor

Erinnerungen eines TheaterManns

Ein Leben für die Bühne

von Gregor Kondziela

Als ich 1980 das Angebot von meinem technischen Betriebsleiter Arno Vogt bekam - der auch im Gerhart Hauptmann Theater als Technischer Direktor tätig war - eine Stelle als Meister für Instandhaltung zu arbeiten, sagte ich sofort zu.
Die ersten Tage staunte ich nicht schlecht wie viel Technik in einem Theater eigentlich steckt. Zu Anfang beschränkte sich meine Arbeit auf die Instandhaltung der Heizungsanlage, nebst Feuerlöschtechnik und den Abflussleitungen.
Nach Feierabend absolvierte ich Erfolgreich einen Lehrgang in Gasschweißen, später dann auch Elektroschweißen (Prüfung R1).
Eines Tages bat mich mein Chef den Bühnentechnikern zu helfen, die Probleme mit dem Eisernen Vorhang hatten. Die hydraulische Steuerung funktionierte nicht mehr. Er erklärte mir die Funktion und da drei Tage keine Vorstellungen stattfanden konnte ich mir die Sache in Ruhe anschauen.
Früher hatte ich als Kranschlosser gearbeitet und wusste genau, welche Werkstatt mir helfen kann. Das Steuerteil war total verschlissen. In Absprache mit der Werkstatt wurde nun der Zylinder leicht aufgebohrt, die vorhandene Manschette wieder eingebaut und alles war wieder dicht. Das Ganze wurde dann neu eingestellt. Nach 2,5 Tagen fuhr der Eiserne Vorhang wieder. Das brachte mir großen Respekt ein.
Daraufhin wurde ich ständig bei technischen Stören zu Rate gezogen und mit der Reparatur beauftragt.
Nach dem Weggang des Technischen Direktors wurde ich dem Technischen Leiter unterstellt, der ausschließlich für die Bühne zuständig war. Somit hatte ich ständig mit er Bühnentechnik zu tun.
1983 gab es ein Gespräch mit der Theaterleitung, weil die TÜ ein Verfahren gegen das Theater eingeleitet hatte, da bisher keine Kontrollen/Wartungen, Revisionen und Dokumentationen durchgeführt worden waren. Wir suchten uns also einen Revisionsberechtigten im Waggonbau, der jährlich in der Spielpause eine Revision durchführte. Dem Technischen Leiter, Peter Henk und mir wurde ein Zusatzvertrag für Betrieb und Wartung der Untermaschine angeboten. Diese monatlich zusätzlichen 60 Mark verwendete ich, um viele kleine Materialien und „ewige“Leihgaben zu finanzieren, da die Materialbeschaffung zu DDR-Zeiten äußerst schwierig war. So ging ich in alle Betriebe und kam mit einer vollen Tasche wieder heraus. Dabei entstanden auch Freundschaften, die bis ins heutige Rentenalter gehalten haben.

Als dann ganz plötzlich der Technische Leiter verstarb, übernahm ich die Bühnenmaschine hauptamtlich. Dazu musste ich mich zum Hebewerkzeugwärter qualifizieren. Man gewährte mir ein Praktikum im Görlitzer Maschinenbau bei





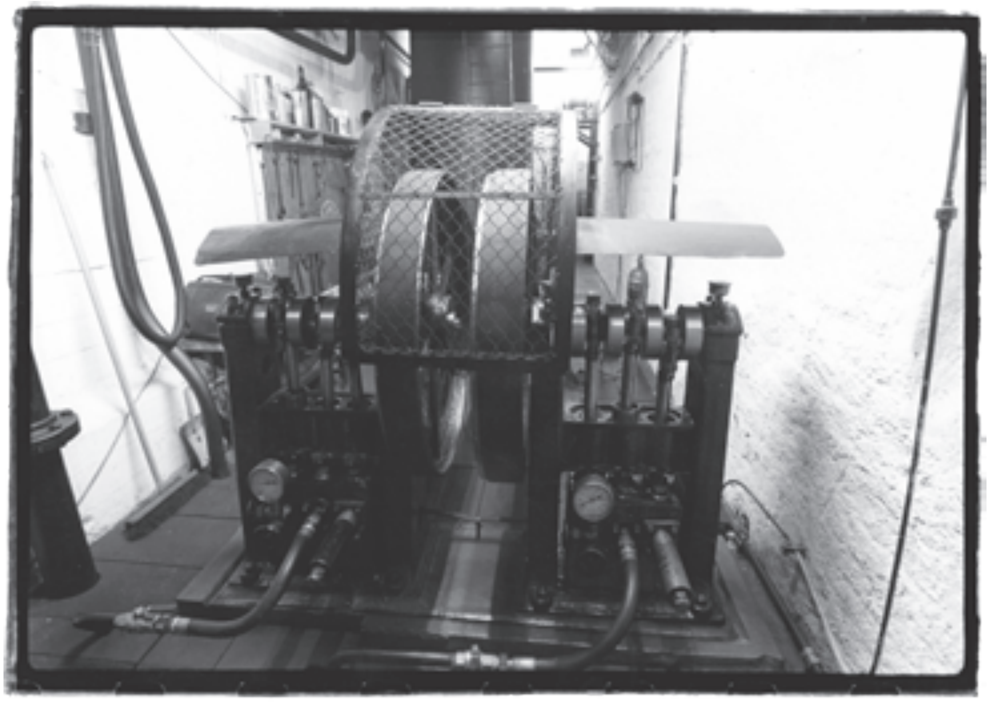
den Kranschlossern und 3x 2 Wochen in der Abteilung Fördertechnik der Semperoper in Dresden. Dort erkannte ich, dass sie die gleiche Technik haben wie wir in Görlitz, allerdings moderner und mit sehr viel elektrischer Steuerung, zudem natürlich viel größer. Ich baute ein gutes Verhältnis zu den zahlreichen Technikern und deren Vorgesetzten auf. Gleichzeitig nahm ich aber auch Kontakt zum Schauspielhaus Dresden auf, das ebenfalls eine Linnebachanlage (Baujahr 1913) besitzt, die ca. 5x größer ist als die in Görlitz. Mit dem Maschinenmeister hatte ich einen regen Erfahrungsaustausch und wir sind bis heute eng befreundet.

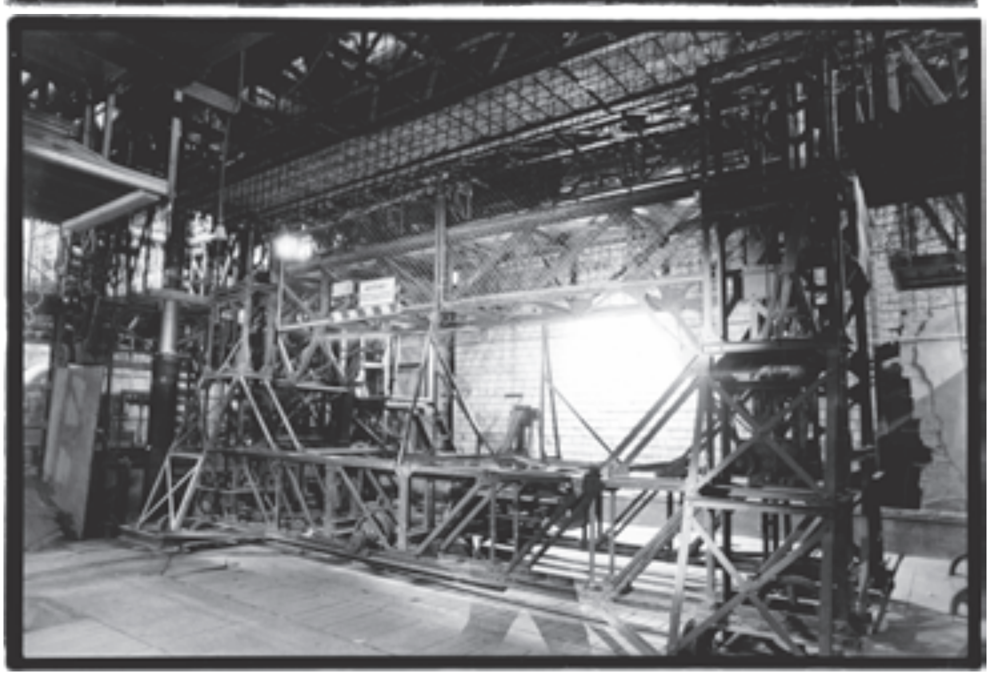
Während meiner Tätigkeit an der Maschinerie von Kölle & Hensel, Berlin Wittenau (Baujahr 1927) habe ich so ziemlich jedes Einzelteil aufgearbeitet. Überdies aber auch die alte Berieselung, die Rauchklappen und die Hauptwasserein-



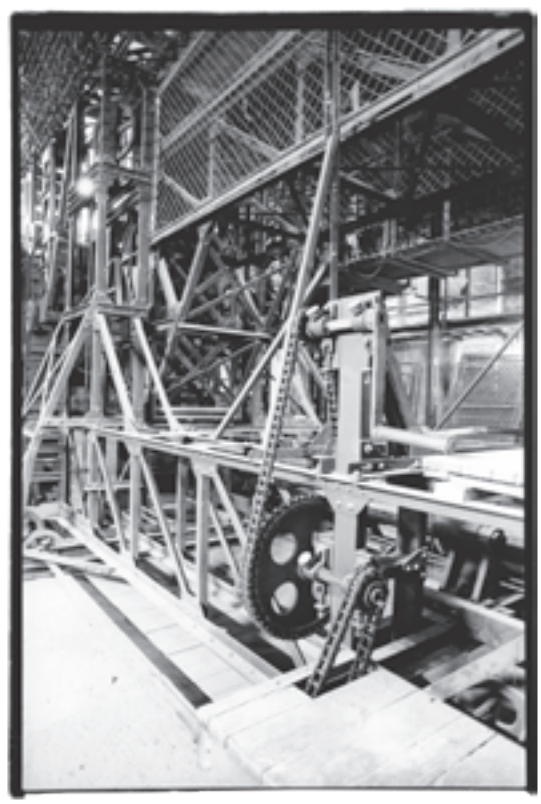


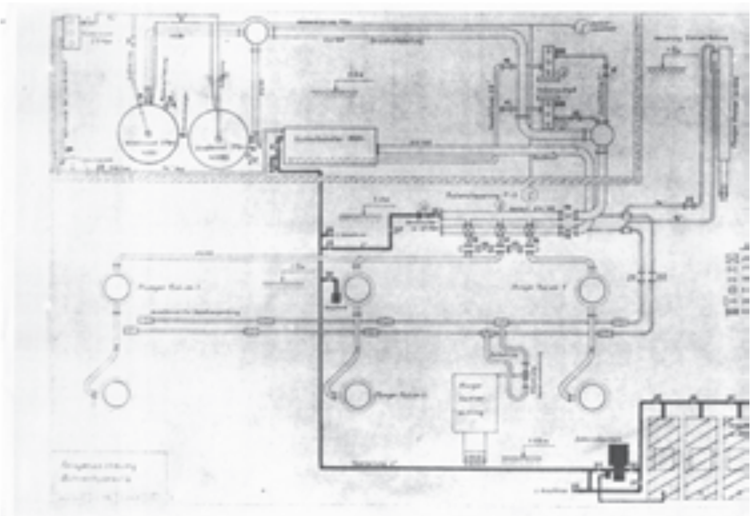
Untermaschinerie Theater Görlitz
zwei Fotos: Stefan Gräbener





Untermaschinerie Theater Görlitz
fünf SW-Fotos: Marco Saß





verschollener Plan der Anlage von Gregor Kondziela

speisung des Theaters. Ich war immer zur Stelle wenn es eine Störung gleich welcher Art gab. So brachen Räder am Eisernen Vorhang, Seile der Horizontalbrücke rissen oder eine Spindel am Hauptschieber der Untermaschinerie ging kaputt. Bei der Aufarbeitung der Hydraulik habe ich eimerweise Schmutz aus den Brunnenabdeckungen und Seilkanälen und auch Elektrodenstummel noch vom Umbau 1967 geholt. Durch die intensive Reinigung lernte ich die Anlage aber richtig kennen, so dass ich davon sogar Funktionszeichnungen und Lagepläne anfertigen konnte, die dann eine technische Zeichnerin in maßstabsgerechte Pläne umsetzte. Dazu habe ich dann eine Betriebsvorschrift erarbeitet. Und eine Bedienvorschrift zur Einweisung von Kollegen. Schließlich legte ich für eine Dokumentation Maschinen- und Kontrollbücher an, wo auch alle Macken vermerkt waren. Dabei waren bei dieser Arbeit zwei Ingenieure beratend tätig und der Technische Direktor war ehrlich beeindruckt. Allerdings sind diese Bücher nach meinem Ausscheiden unter ungeklärten Umständen verschwunden.



„*Im Weißen Rössl*“, 2010/11 - Foto: Nikolai Schmidt



Kondziela mit Traktor für „*Bajazzo*“ - Foto: Hans Bretschneider

In den 90ern wurde ich vom Intendanten sogar zum Sicherheitsbeauftragten bestellt und nahm auch an vielen Seminaren der Berufsgenossenschaft teil. Offenbar macht man sich dadurch nicht nur Freunde.

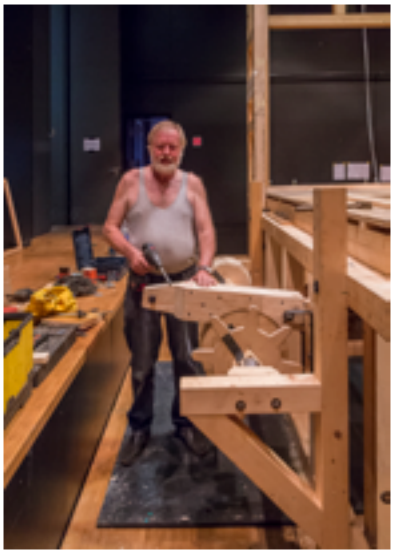
Im Laufe der Jahre bekam ich auch Spezialaufgaben bei verschiedenen Inszenierungen. Für einen „*Bajazzo*“ sollte ich einen Traktor mit Hänger besorgen, den ich sowohl bei den Proben als auch während der Aufführung selber fuhr. Dann war es ein kleines Wohnmobil und ein altes russisches Auto („*Viva la Mama*“) oder ein kleines Traik („*Banditen*“). Schließlich beim „*Im Weißen Rössl*“ ein Jawa-Gespann (Motorrad mit Beiwagen, Anm. der Red.). Zu Werbezwecken sind wir damit auch durch die Innenstadt gefahren.
Für „*Rusalka*“ war ich für einen Kettenzug für eine 450kg schwere Wendeltreppe, inklusive Einbau einer Traverse, Statik und der Betriebsanweisung verantwortlich.

Eines Tages fragte mich ein Musiker, ob ich Lust hätte bei einem Konzert die Ambosspolka zu spielen. Allerdings wollte ich es nicht so machen, wie die Musiker es normalerweise tun. Wir entwickelten eine Version mit Schmiedefeuer und glühenden Eisen, was einer Sensation gleichkam. Ein tatsächlich arbeitender Schmied in einem Konzert - das hatte es so weltweit noch nicht gegeben!
Da ich im vormaligen „*Förderverein zum Erhalt historischer Theatertechnik und -architektur e.V.*“, der in der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“ aufging, lernte ich 2010 die Barock-Bühne kennen und habe mich sofort in sie verliebt. Ich konnte schliesslich mit Hilfe meines Technischen Direktors die Theaterleitung davon überzeugen die Bühne zur Landesausstellung und Spielzeitpause 2011 nach Görlitz zu holen. Dort stellten wir sie dann auf die Hauptbühne. Um die Sachkundigenprüfung und die generelle Wartung der Bühne weiterhin zu ermöglichen stellten wir sie auf meinen Vorschlag hin auf einen Bühnenwagen (6x7m), so dass sie jederzeit mit einem 1t-Seilzug auf die Hinterbühne gezogen werden konnte.
Um 17h wurde sie dann für eine szenische Führung wieder auf die Hauptbühne vorgezogen. Der Theaterpädagoge und Schauspieler Moritz Manuel Michel entwickelte mit meiner Hilfe ein Programm, in dem alte wie neue Technik erklärt und vorgeführt wurde. Aus den ursprünglich geplanten 45 Minuten wurden aufgrund des großen Interesses der Besucher schnell regelmäßig 2 Stunden! Dabei kamen natürlich auch alle Nachbauten barocker Effektgeräte - betrieben durch die Besucher selbst- zum Einsatz. Und zuweilen wurde das Lied „*Lampenputzer war mein Vater*“ angestimmt. Eine Dame von ca. 80 Jahren kannte noch alle 3 Strophen!
Am Wochenende haben wir täglich drei Vorstellungen gegeben. Bei insgesamt 69 Vorstellungen waren über 1000 Besucher zu verzeichnen.





Wechsel der Plungerkolben der Handversenkung, Baujahr 1927 (1997) - SW-Fotos: Hans Christian Adolf



Kondziela arbeitet an der Versenkung (BarockBühne) Foto: Stefan Gräbener

Dies war der Beginn meiner aktiven Mitarbeit an der Weiterentwicklung der BarockBühne.
Bereits in Görlitz habe ich begonnen die Schweren Rollen aus Stahl und Kunststoff gegen originalgetreue hölzerne Rollen auszutauschen. Im Nachgang wurden dann auch die modernen Gegengewichte durch authentische Granit- und Basaltsteine verschiedenster Größe mit eingelassenen schmiedeeisernen Haken ersetzt, die ich eigens gesammelt und bearbeitet habe.
Einige Jahre später war ich an der notwendigen Rekonstruktion der Bühne beteiligt und konnte auf der Stage|Set|Scenery 2015 in Berlin mit dem Einbau einer Versenkung auf der Hinterbühne (Entwurf: Dr.Gräbener) beginnen. Sie wurde während des 3-monatigen Gastspiels der BarockBühne in Frankfurt (Oder) im Herbst 2016 vollendet.

Erinnerungen eines TheaterManns

Derzeit arbeite ich in Absprache mit Dr. Gräbener an der Rekonstruktion einer historischen Beleuchtung für die Bühne. Jedoch müssen wir mit einigen Arbeiten darauf warten, bis die Bühne wieder irgendwo aufgebaut werden kann. Vieles muss am „*lebenden*“ Objekt selbst angepasst werden.
Als Rentner kann ich mir glücklicherweise die Zeit dafür nehmen, auch wenn ich weiterhin stundenweise an „*meinem*“ Theater tätig bin. So steht die nächste Sachverständigenprüfung an und nach wie vor immer wieder Reparaturen und Wartungsarbeiten. Nie hätte ich als junger Mann geglaubt so lange am Theater tätig zu sein, bis hinein ins Rentenalter. Aber das Arbeitsgebiet ist einfach zu spannend und ich bin durch und durch zum Theatermann geworden. Dabei sind meine eigentlichen Hobbys alte Motorräder und Autos. Aber die durfte ich ja sogar schon auf der Bühne als Statist fahren!

In der Jugendbauhütte führe ich 3-4 Mal im Jahr Schmiede-Seminare durch. Langweilig wird mir da so schnell also nicht.

Nachwort des Herausgebers:
Gregor Kondziela arbeitet immer wieder unermüdlich an der Weiterentwicklung der BarockBühne des Vereins, seit sie auf sein Betreiben 2011 in Görlitz wochenlang gezeigt wurde. Nach und nach hat er nicht zuletzt Dank seiner Schmiedekünste und sonstigen handwerklichen Fähigkeiten moderne Elemente gegen historische Nachbauten ersetzt und erstellt immer wieder maßgenschneiderter Bauteile. Derzeit gilt seine primäre Aufmerksamkeit der Vorbereitung des Einbaus einer historischen Beleuchtungssituation. Die BarockBühne kann somit immer weiter ausgebaut werden, weit über das hinaus, was ursprünglich vorgesehen war.

Gregor Kondziela in der Untermaschinerie - Foto: Björn Gripinski



Mein erstes Theatererlebnis

Gerhard-Hauptmann-Theater Görlitz.

Als 1957 ich in die 1.Klasse ging, war es Tradition zur Weihnachtsfeier in der Hefefabrik mit meinen älteren Geschwistern auch das Weihnachtsmärchen im Görlitzer Theater zu besuchen.

Ich bewunderte den großen Saal mit den vergoldeten Schmuckelementen in Verbindung mit dem samtroten Hauptvorhang. Ich erinnere mich an den Lärm, den die vielen Kinder machten und das laute Pfeifen, als das Saallicht ausging. Dann war alles still. Mich faszinierte die Handlung auf der Bühne mit den unterschiedlichen Lichtstimmungen. Da war die Angst, obwohl der Saal im dunklen lag, wie weggeblasen.

An den Titel des Stückes kann ich mich noch genau erinnern: „*Die verlorene Kiste*“.

Im 1.Bild war die Bühne leer, nur auf der linken Seite stand eine große schwarze Kiste, so wie überall in der Stadt Streusandkisten für den Winter verteilt waren.

Diese Weihnachtsfeiern fanden bis zur 8. Klasse immer im Zusammenhang mit einem Theaterbesuch statt.

Ab der 8. Klasse ging man dann schon in die Jugendvorstellung, auch wegen der Mädels. Diese ewigen sozialistischen Stücke, nur mit einer Mauer auf der Bühne waren jedoch nicht so mein Ding und ich verlor erst einmal die Lust am Theater.

Als ich meine Frau kennen lernte erzählte mir ihr Großvater von seiner Zeit als Kulissenschieber 1941-46, was mich damals jedoch auch nicht sonderlich interessierte. Ich war zu dieser Zeit als Schmied und Kraftfahrer tätig bei der Stadtreinigung tätig. 1980 jedoch bot mir mein damaliger Betriebsleiter, der auch als technischer Direktor am Theater arbeitete, eben dort einen Job als Meister für Instandhaltung an. 1985 übernahm ich dann auch noch die Bühnenmaschinerie, die sich in einem sehr schlechten Zustand befand. Ich konnte sie wieder auf Vordermann bringen und am Leben erhalten.

Obwohl ich 2016 in Rente gegangen bin komme ich bis heute, nach nunmehr über 38 Jahren, immer wieder gerne für ein paar Stunden in das Haus und schaue nach dem Rechten. Die Verbindung ist nicht abgebrochen.

Archiving Technical Theater History - Update

by Richard Bryant

IIt has been a whirlwind journey the last few days. I am writing this message to you from a hotel room in Ft Lauderdale, Florida while attending the USITT 2018 conference and expo. Over the last few days I have gone from sounding like my normal self to deteriorating into a growling macho man randy savage voice. In the next few days, my voice is going to be completely gone I feel, but that doesn't mean yours has.

Since last I wrote, the ***Archiving Technical Theatre History Project*** (**ATTH**) has grown immensely in numbers. The reason for that is because of you the readers, the contributors and the sharers. More contributions are coming in from around the globe and its driving many conversations. It has been said to me in person on more than one occasion that because of the volume of posts, shares and likes, people in the production community are starting to become aware of the groups online presence. Now there is an opportunity to address topics that can be followed up on, to be able to reach out to more people globally who, like themselves, have questions but have not had a place to have them looked into. As I write this, the total stands at 2084 people!

The other major growth has been in the sound of your collective voices. The ATTH is growing as a public square and this has allowed the audience to grow in a very natural way. Yes, there is a lot of folks there, but it hasn't created a disconnect between us. This again is a credit to all of you. What is a fantastic achievement is that some of you have begun your own Facebook project pages or doing Live Facebook broadcasts while others are finding new audiences. A fantastic project page to follow is Wendy Wazzut-Barrett's, curator of her own project ***Dry Pigment***: *a public forum to discuss historical scene painting techniques and the artists who produced visual illusion for the stage*. An example of someone who has begun live video streaming is Rick Boychuk of GridWell Inc. Rick has begun documenting some of the theaters he has visited recently as well as trying to determine the validity of rigging items with demonstrations in his own workshop. Then there is Chris Van Goethem and Jerome Maeckelbergh who have worked so diligently on the history and heritage of Stage Machinery and I would be remiss if I didn't mention Ms. Franziska Ritter and Prof. Dr. Bri Newesely and their work on the Theater Building Collection of the TU Berlin (DFG Project). I highly recommend looking them all up.

What does the future hold?

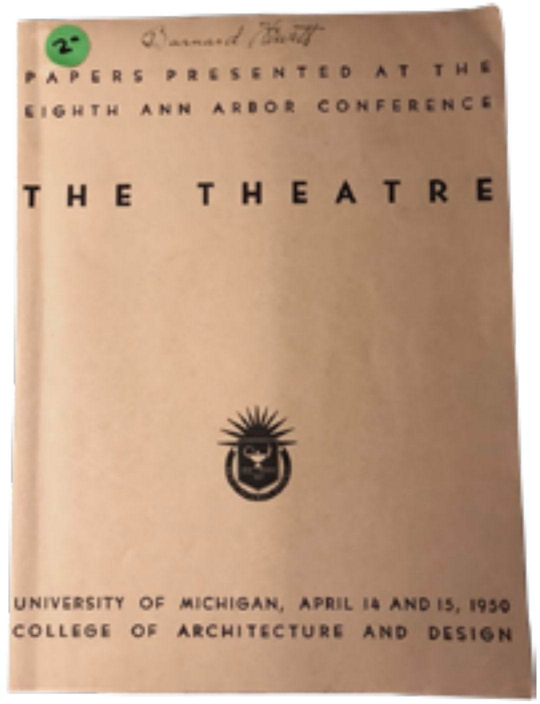
It was submitted for next year's USITT 2019 in Louisville, Kentucky a panel on the growing influence of the internet and how groups like the ATTH have begun to alter the landscape of discussion, research and discovery. The suggested title: *An Online Approach to Old Problems* was suggested by researcher and author Wendy Wazzut-Barrett. Written below is her wonderful description:

"Information about our technical past and future designs are now shared instantaneously. Many past obstacles have been removed with the establishment of Facebook groups that share information, immediately receiving feedback from a variety of international experts. Archiving Technical Theatre History is a FB Group that covers many different area of our industry and is not exclusively a site for lighting designer, stage machinery experts or scenic artists. It supports a quick exchange of ideas from a variety of different perspectives. When we submit research for many publications, it takes weeks to get feedback from our colleagues. Online communities, help immediately direct our research whether it is to identify an unknown mechanism discover in some historic theatre or preserve our current technology in the future."

I am truly grateful and humbled by what has been happening and I know that this is not achieved alone. Every meeting I go to or chance I get to speak about the ATTH I give all of you much credit. Making inroads on something such as research is not always glamorous. Yet, what is almost always necessary for a project to succeed is a good infrastructure to get you there. Without these roads, it would take twice as long and costs twice as much to do the same thing. Instead, our collective job is to keep building roads so that others can travel along them with us today and in the future follow us so that they can make their own roads.

The author studied LightDesign and teaches as Assistant Professor at the Department for Performing Arts at University of Trinidad & Tobago.
His facebook-group „**Archiving Technical Theater History**" is open to everybody and a perfect entrance to a huge international world of research and information.
https://www.facebook.com/groups/146375445554376/

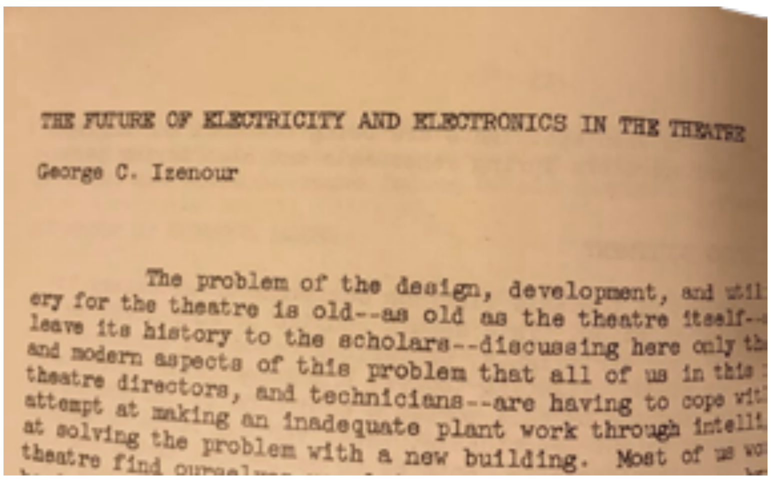
some more international facebook-groups:
Dry Pigment (Wendy Waszut-Barrett):
https://www.facebook.com/groups/1281238915233859/
Historic Theatres (Mhora Samuel):
https://www.facebook.com/groups/HistoricTheatres/
Theatre Architecture (Graeme McBain)
https://www.facebook.com/groups/287913991372655/
OISTAT (Ivo Kersmaekers, Chris Van Goethem and others)
https://www.facebook.com/groups/82025019263


PAPERS PRESENTED AT THE EIGHTH ANN ARBOR CONFERENCE

THE THEATRE

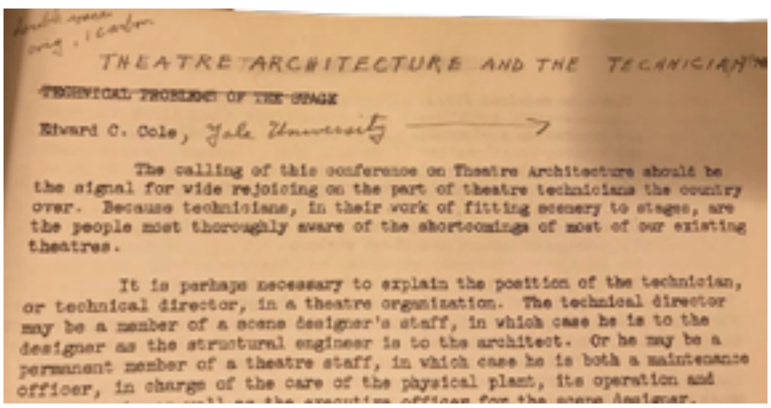
UNIVERSITY OF MICHIGAN, APRIL 14 AND 15, 1950
COLLEGE OF ARCHITECTURE AND DESIGN

A collection of essays by some of the leaders in theatre, Abe Feder, George Izenour, Jean Rosenthal and Theodore Fuchs. Found this among the books at a garage sale for 2 dollars.


THE FUTURE OF ELECTRICITY AND ELECTRONICS IN THE THEATRE

George C. Izenour

The problem of the design, development, and util ery for the theatre is old--as old as the theatre itself-- leave its history to the scholars--discussing here only th and modern aspects of this problem that all of us in this theatre directors, and technicians--are having to cope wit attempt at making an inadequate plant work through intelli at solving the problem with a new building. Most of us wo theatre find ourselves

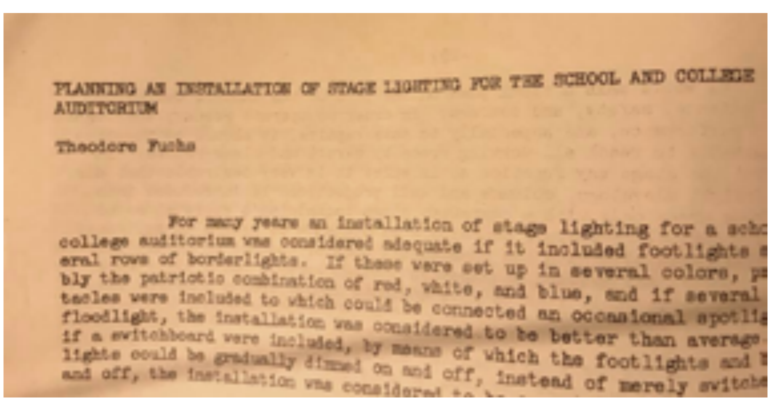

THEATRE ARCHITECTURE AND THE TECHNICIAN

TECHNICAL PROBLEMS OF THE STAGE

Edward C. Cole, Yale University

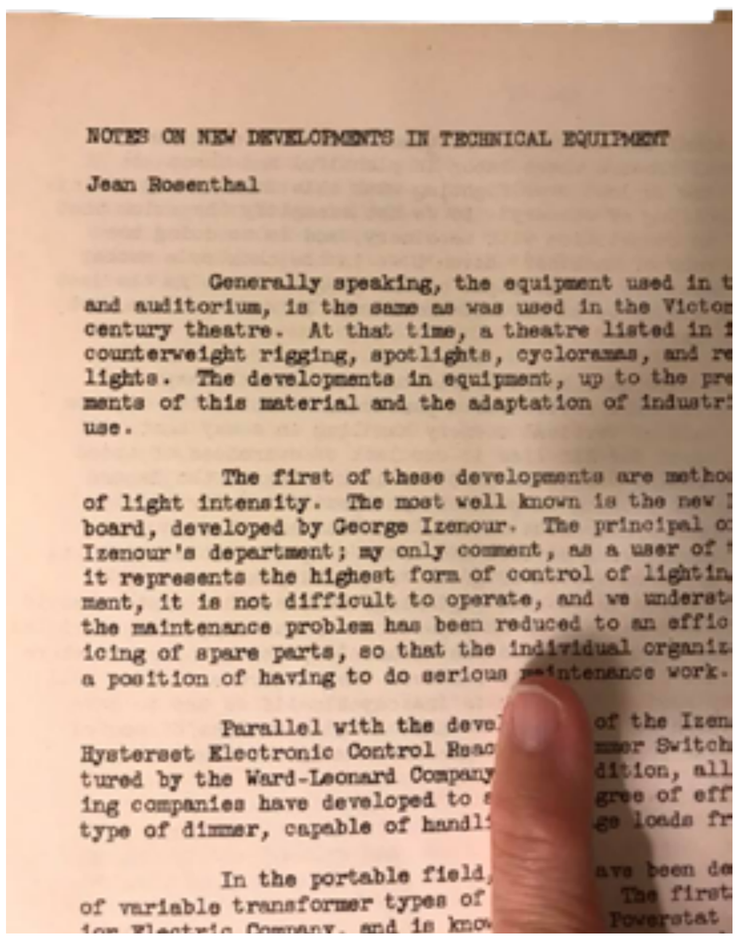
The calling of this conference on Theatre Architecture should be the signal for wide rejoicing on the part of theatre technicians the country over. Because technicians, in their work of fitting scenery to stages, are the people most thoroughly aware of the shortcomings of most of our existing theatres.

It is perhaps necessary to explain the position of the technician, or technical director, in a theatre organization. The technical director may be a member of a scene designer's staff, in which case he is to the designer as the structural engineer is to the architect. Or he may be a permanent member of a theatre staff, in which case he is both a maintenance officer, in charge of the care of the physical plant, its operation and


PLANNING AN INSTALLATION OF STAGE LIGHTING FOR THE SCHOOL AND COLLEGE AUDITORIUM

Theodore Fuchs

For many years an installation of stage lighting for a scho college auditorium was considered adequate if it included footlights eral rows of borderlights. If these were set up in several colors, p bly the patriotic combination of red, white, and blue, and if several tacles were included to which could be connected an occasional spotlig floodlight, the installation was considered to be better than average if a switchboard were included, by means of which the footlights and lights could be gradually dimmed on and off, instead of merely switche and off, the installation was considered


NOTES ON NEW DEVELOPMENTS IN TECHNICAL EQUIPMENT

Jean Rosenthal

Generally speaking, the equipment used in t and auditorium, is the same as was used in the Victor century theatre. At that time, a theatre listed in counterweight rigging, spotlights, cycloramas, and r lights. The developments in equipment, up to the pre ments of this material and the adaptation of industr use.

The first of these developments are metho of light intensity. The most well known is the new board, developed by George Izenour. The principal o Izenour's department; my only comment, as a user of it represents the highest form of control of lightin ment, it is not difficult to operate, and we underst the maintenance problem has been reduced to an effic icing of spare parts, so that the individual organiz a position of having to do serious maintenance work.

Parallel with the deve of the Izen Hystereset Electronic Control Reac mer Switch tured by the Ward-Leonard Company dition, all ing companies have developed to gree of eff type of dimmer, capable of handl ge loads fr

In the portable field, ave been de of variable transformer types of The first

Theaterfotograf 1961-2003

In der DDR und nach der Wende

von Jürgen Banse

Durch die verschiedenen Möglichkeiten der Bildaufzeichnung, der Speicherung und Weitergabe ist die Bedeutung des Berufsfotografen für den allgemeinen Gebrauch geschwunden. Die Hilfe des ausgebildeten Fotografen wird jedoch benötigt, um technisch perfekte und gestalterisch gelungene Bilder zu erhalten.

„Was aber nicht von einem technischen System ersetzt werden kann, ist:
die Begabung des Fotografen, dessen Kreativität, die individuelle Sicht, der geschulte Blick und der richtige gewählte Moment der Aufnahme.“

(Susan Sontag)

Im Folgenden möchte ich über den Entwicklungsstand der Fototechnik berichten, die Anforderungen an den Theaterfotografen und dessen Möglichkeiten in den sich veränderten politischen, künstlerischen und technischen Bedingungen am Theater in 42 Jahren schildern:
Das Theaterfoto behauptet sich neben den heute vielfältigen Medien als komprimierte Widergabe eines einmaligen künstlerischen Theatererlebnisses, für dessen Wiederholung es werben kann und es dient zur Dokumentation der Werkauswahl, der Inszenierungen, der Interpretation, des Stils und der künstlerischen Persönlichkeiten.

In den 50iger/60iger Jahren übernahm in der Regel ein ortsansässiger Fotohandwerksbetrieb die Aufgabe, Bühnenfotos anzufertigen. Während der Endproben wurde ihm Zeit eingeräumt, Szenen nachzustellen, die die Regie oder Dramaturgie auswählte. Die Unterbrechung der Spannung, der Zeitdruck, die Ungeduld der Darsteller, nicht möglicher Rückbau der Dekoration oder schon beginnender Umbau zum nächsten Bild, Beleuchtungslücken – all dieses verhinderte lebendige, authentische Szenenfotos oder gar Fotos in Aktion.
So war es auch in Frankfurt (Oder) am Kleist-Theater üblich, als ich mein erstes Engagement dort 1961 antrat. Schon bald versuchte ich, Fotos aus der Bewegung zu schießen, die zwar manchmal nicht technisch perfekt – doch atmosphärisch dicht waren. Nur für Aufnahmen bei nicht zu bewältigenden Lichtkontrasten, mit besonderen Effekten oder aus sonst nicht erreichbaren Perspektiven bat ich um Zeit und technische Hilfe. Durch den guten Kontakt zu allen Mitarbeitern konnte ich die Bereitschaft zur Mitarbeit gewinnen.
Aus der Erkenntnis, dass fest an das jeweilige Haus gebundene und mit der Konzeption und Arbeitsweise vertraute Fotografen zu aussagefähigen und für die Theaterarbeit hilfreichen Ergebnissen gelangen, wurden vor allem an den Ostberliner Bühnen die Position des Theaterfotografen geschaffen: im Berliner Ensemble Vera Tenschert, in der Volksbühne Harry Hirschfeld, im Deutschen Theater Gisela Brand, in der Deutschen Staatsoper Marion Schöne und in der Komischen Oper Arwid Lagenpusch.
In Westberlin war Ruth Walz als freischaffende Fotografin eng mit dem Regisseur Peter Stein an der Schaubühne verbunden und für alle Berliner Theater fotografierte meist freischaffend Eva Kemlein.
In Leipzig wurde Helga Wallmüller schon 1952 fest engagiert und war bis 1990 für die Oper, das Ballett und das Schauspiel tätig.

Ab etwa 1960 folgten zunächst einige Theater in der DDR, in den 70iger Jahren gingen immer mehr Theater dazu über, eine Planstelle für einen Fotografen einzurichten - alle mit der Absicht, eine eigene Werbung und Präsentation zu ermöglichen. Das Foto war das einzige Medium, den flüchtigen Augenblick des Bühnengeschehens zu erhalten. Videoaufzeichnungen und das Fernsehen entwickelten und verbreiteten sich erst in den Folgejahren. In einer Zeit ohne Internet und Kopiergeräte gehörte es zu den Aufgaben des Fotografen, die künstlerische Arbeit mit vorzubereiten. Er begleitete gelegentlich Dramaturgen und Bühnen- und Kostümbildner in Bibliotheken und an authentische Orte, um literarische und kunstgeschichtliche Quellen zu nutzen.
Reproduktionen und Vervielfältigungen der Entwürfe des Bühnenbildes und der Kostüme waren hilfreich für die Arbeit des Regieteams und für die Werkstätten, Aufnahmen von der Bauprobe fixierten den Bühnenraum, Probenfotos dienten zur Überprüfung des Arrange-

ments. Dadurch war der Fotograf frühzeitig in die konzeptionellen Überlegungen einbezogen und mit den Vorarbeiten verbunden.

Vom Theaterverband organisiert fanden jährlich in Leipzig im Schauspielhaus bei Frau Helga Wallmüller oder in Berlin im Künstlerclub „*Die Möwe*" Treffen aller Theaterfotografen der DDR statt. Die Theaterarbeit betreffende Fachvorträge, fototechnische Informationen, Erfahrungsaustausch und natürlich ein Theaterbesuch standen auf dem Programm.

Es ist heute an den Theatern üblich, vor der Generalprobe, eine Probe für Fotografen zu öffnen. Diese verfolgen von der Mitte des Parketts aus einem festen Standpunkt das Bühnengeschehen und wählen den Moment ihrer Aufnahme. Sie können nur oberflächlich die Sicht auf die Szene abbilden, mit dem Zoomobjektiv Großaufnahmen von den Hauptdarstellern erfassen.
Ein mit dem Haus ständig verbundener Fotograf kann durch seinen Kontakt zu den Darstellern, seine Kenntnis des Probenprozesses und die beabsichtigte Wirkung der Inszenierung ein treffenderes Bild vermitteln.
Er sollte den Inhalt des Werkes kennen, das er zu fotografieren beabsichtigt – es am besten gelesen haben, über die Konzeption der Inszenierung informiert sein und mindestens eine Probe zuvor gesehen haben, in der er den Inhalt, den Stil und die Interpretation erfasst, Momente und Position für eine Aufnahme, Möglichkeiten für einen Stellungswechsel plant. Er muss sich frei bewegen können – im Parkett und auf der Bühne. Das Arbeiten auf der Bühne ermöglicht durch die Nähe zum Darsteller interessante Perspektiven und einen Bildaufbau, der die Konstellation der Figuren, ihre Beziehung zueinander in Einbeziehung des Hintergrundes ermöglicht - Nahaufnahme und Sichten, die uns die Betrachtung aus dem Parkett oder vom Rang in der Totale verwehrt.
Durch das vertrauensvolle Verhältnis und aufgrund der Kenntnis der Inszenierung kennt der Hausfotograf die Momente, die einen Stellungswechsel ermöglichen, ohne störend zu sein. Er kennt den Probenablauf, die lokalen Gegebenheiten und die Empfindlichkeiten der Darsteller.
Ich hatte das Glück, bereits 1961 nach der fachlichen Ausbildung in einem Handwerksbetrieb in Rostock am Kleist-Theater in Frankfurt/O einen festen Vertrag als Theaterfotograf zu erhalten.
Die szenische Umsetzung einer literarischen Vorlage oder eines musikalischen Werkes, die Wandlungsfähigkeit des Darstellers, die Charakterisierung durch Kostüm und Maske, die phantasievolle Ausstattung der Bühne und das handwerkliche Können der Werkstätten boten mir viele fotografische Möglichkeiten und Aufgaben. Dabeisein und davon berichten zu dürfen, betrachtete ich immer als Privileg. Ich habe versucht, mit meinen fotografischen Kenntnissen, Ideen und Arbeitsleistungen das Erscheinungsbild des Theaters mitzuformen – als Chronist der Ereignisse die Theaterarbeit zu dokumentieren.

42 Jahre war ich als Theaterfotograf tätig und habe in Frankfurt (Oder), Schwerin und Magdeburg an etwa 1150 Inszenierungen mitarbeiten können und viele interessante Menschen, deren Ideen und Arbeitsweisen kennen gelernt, anregende Gespräche geführt und auf Proben die künstlerische Arbeit miterleben dürfen. Das half mir, einen fotografischen Zugang zu den Bühnenwerken zu finden. Ich bin Intendanten, Regisseuren, Bühnenbildnern und Dramaturgen begegnet, die die Theaterfotografie als eine Kunstgattung und Bestandteil ihrer Theaterarbeit schätzten und mir die Freiheit meiner Darstellung und Interpretation ihrer Inszenierung einräumten. Durch den ständigen Wechsel künstlerischer Leiter sowie durch die Arbeit mit Gästen musste ich mich immer wieder behaupten und bewähren, lernte aber so auch neue und andere Arbeitsweisen und Auffassungen kennen.
Durch meine Ausbildung an großformatigen Kameras schätzte ich deren Vorteile: die Schärfe und Brillanz der Negative, das geringe Korn und die gut abgestimmte Grauscala. Trotz des größeren Gewichts der Kamera, höherer Materialkosten und des häufig notwendigen Filmwechsels entschied ich mich für das Mittelformat. Im Gegensatz zur Kleinbildtechnik war das Angebot an Kameras gering.

Im Handel erhältlich war seit 1958 die von der Firma „*Meopta*“ in Prag hergestellte „*Flexaret V*“, eine zweiäugige Rollfilmkamera. Nach den Anfängen meiner Berufspraxis in Frankfurt (Oder) ergänzte ich diese mit dem Kauf der Kamera „*Primarflex II*“ aus den Görlitzer Kamerawerken.
Der Entwicklungsstand der Kameras erforderte bis in die 80iger Jahre zum Gelingen einer Aufnahme diverse manuelle Einstellungen zur Anpassung an die Aufnahmebedingungen. Neben der Aufmerksamkeit für das Motiv war ein ständiges Umrechnen der Belichtungszeit und das Einstellen der Entfernung notwendig. Mit dem eingebauten Belichtungsmesser wurde ein wichtiges Hilfsmittel geschaffen.
Ab 1966 in Schwerin begann ich vorwiegend mit der in Dresden produzierten Spiegelreflexkamera „*Praktisix II*“ und später deren verbesserten Modelle „*PENTACONsix TL*“ mit Wechselobjektiven vom Weitwinkel /50mm bis Tele /300mm zu arbeiten. Nach der Wende eröffneten sich neue Möglichkeiten. So konnte ich meine Aufnahmetechnik mit dem Kauf der „*Exakta 66*“ und mit der japanischen Kamera „*Mamiya 645 Pro*“ ergänzen. Welch technischer Fortschritt bedeutete der nun für die DDR- Fotografen mögliche Zugriff auf die Filme von Agfa und Kodak, auf die Papiere von Ilford!

Besonderheiten der Theaterfotografie – Aufgaben, Arbeitsweise

Wie für andere Spezialgebiete der Fotografie hat sich die Arbeit für die Bühne zu einem Berufszweig entwickelt, der außer der Beherrschung technischer Schwierigkeiten Kreativität, Begeisterung für das Genre und Gespür für die Mentalität der Künstler erfordert.

Die Aufgaben des Theaterfotografen sind:
* mit dem Szenenfoto für die Werbung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf das Theater zu lenken und über das Foto zum Besuch einzuladen,
* als Reportage von den Projekten, Ereignissen und Ergebnissen für die aktuelle Mitteilung im Aushang und in der Presse zu fotografieren, gemeinsam mit der Dramaturgie hauseigene Publikationen wie Programmhefte, Zeitungen und Spielzeithefte zu gestalten,
* mit Foto-Dokumentationen die Theaterarbeit auf den Proben, in den Werkstätten und das fertige Ergebnis zu schildern, Ur- und Erstaufführungen im szenischen Ablauf abzubilden,
* mit den ausgestellten Fotos in den Theaterfoyers die phantasievolle, kreative und alle begeisternde Theaterarbeit zu vermitteln.
* Themenbezogene Ausstellungen zu erarbeiten und zu gestalten,
* Reproduktionen von Bühnenbildentwürfen, Figurinen und von kunsthistorischen Vorlagen für das Regieteam, die Werkstätten, die Maskenbildnerei und zur Veröffentlichung herzustellen,
* Projektionen und Dekorationsteile für die Bühne nach den Vorlagen der Bühnenbildnern oder von Zeitdokumenten anzufertigen.

Es muss gelingen, die Aussage, die Stimmung, den Charakter des Werkes in Perspektive, Bildkomposition, fotografischer Form und Technik nachzuempfinden und in das Bild umzusetzen. Dieses ermöglicht eine Vielfalt fotografischer Mittel, immer wieder neue Techniken und Sichtweisen.
Der Fotograf wählt aus dem Handlungsverlauf einen Moment, den Bruchteil einer Sekunde, aus, den er als einen wesentlichen Moment betrachtet. Er kann durch einen vorteilhaften Standpunkt die Bildkomposition beeinflussen, mit Objektiven verschiedener Brennweiten die Perspektive verkürzen oder erweitern, mit Großaufnahmen der Gestik und Mimik des Darstellers nahe kommen, somit Deutungen und Bezüge herstellen.













Zeile 1:
William Shakespeare: „*Hamlet*“ 1973
Gerhart Hauptmann: „*Der Biberpelz*“ 1976
Ballett von Irene Schneider nach Garcia Lorca: „*Bernarda Albas Haus*“ 2000

Zeile 2:
Rainer Kunad: „*Frau Sempre widerfährt Gerechtigkeit*“ 1973 (Winkler, Cron, Wahlberg)
Sam Shepard: „*Liebestoll*“ 1998
Peter Hacks: „*Amphitryon*“ 1973 (Hübchen)

Zeile 3:
Dale Wasserman: „*Einer flog über das Kuckucksnest*“ 1989 (Rost)
William Shakespeare: „*Romeo und Julia*“ 2001 (Rothermund, Fritz, Kleinert)





Johann Wolfgang Goethe: "*Faust I*" 1999 (Hermann, Müller)
Georg Friedrich Händel & Georg Philipp Telemann: „*Otto*“ 2001
Giuseppe Verdi: „*La Traviata*“ 2001 (Stolpe)

Rolle, Maske, Mimik – Porträtstudien auf der Bühne

Das Gesicht spiegelt den Charakter, eine Aktion, ein Gefühl, das Denken und Handeln. Dem stärksten unwiederholbaren Moment nachzuspüren und ihn fotografisch zu erfassen, hat mich bei meiner Arbeit für die Bühne besonders interessiert. Im Rollenporträt konnte ich außer der Schönheit des menschlichen Antlitzes, dessen Wandelbarkeit, das Expressive und allen Regungen innerhalb der Rolle nachspüren. Durch die Beobachtung der Darstellungsweise und der Ausdrucksmöglichkeiten des Darstellers auf den Proben und der Kenntnis vom Ablauf der Vorgänge und den Verhältnissen auf der Bühne konnte ich den günstigsten Standpunkt, die Brennweite des Objektivs und die Kameraeinstellung vorbereiten. Im optimalen Moment dann den Verschluss auszulösen, verlangt äußerste Konzentration.







links:
Heinz Hirsch, Ute Bachmaier in Georg Philipp Telemann: „*Pimpinone*“ 1994

rechts oben:
Thomas Thieme, Klaus Glowalla in William Shakespeare: „*König Heinrich IV.*“ 1977

rechts unten:
Gerd Preusche, Gisela Hess in August Strindberg: „*Fräulein Julie*“ 1973

Ballettfotos – eine schwere aber reizvolle Aufgabe

Es ist eine schwierige Aufgabe, einen Moment aus dem Bewegungsablauf zu fixieren, der tänzerisch akkurat ist und aus der gewählten Perspektive die Aussage und Raumgliederung unterstützt.
Tänzer und Choreographen wünschten sich häufig, besonders im klassischen Ballett, Fotos zu stellen, um die Exaktheit der einstudierten Bewegungsfolgen und Posen zu gewährleisten. Das ergibt jedoch in Mimik und Tanz „*eingefrorene Szenen*". Je besser die technischen Voraussetzungen, die Kondition, die Konzentration und Disziplin der Tänzer sind, umso exakter können die Fotos von der Gruppe, vom Pas de deux und Solo, von Formationen und Sprüngen gelingen.
Ich versuchte, neben der tänzerischen Leistung auch die Schönheit der Körper, die Turbulenz der Bewegung, die Grazie und Kraft der Tänzer zu erfassen. Es hilft, den Punkt zum Auslösen zu finden, wenn man den Rhythmus aufnimmt, die Drehungen, Schritte und Sprünge auch musikalisch mitempfindet.
Meist hat der Choreograph die Szene aus der Zentralperspektive – und so aus der Sicht des Publikums – arrangiert. Ihm muss sich oft der Fotograf anpassen, oder einen Kompromiss finden. Eine Untersicht erhöht die Wirkung der Sprünge. Da bei schnellen Bewegungen kurze Belichtungszeiten notwendig sind und oft die Beleuchtung in

Igor Strawinsky: „*Der Feuervogel*" 2000
Siegfried Matthus: „*Die unendliche Geschichte*" 1999

Igor Strawinsky: „*Le sacre du printemps*" 1992 (McClain)
Adolphe Adam: "*Giselle*" 1996 (Krylova, Chliachtenkov)
Milko Kelemen nach Frederico Garcia Lorca: „*Tanz um Leben und Tod – Bluthochzeit*"











dunklen Szenen mit auf die Tänzer gerichteten Verfolgern extrem kontrastreich ist, wird der Einsatz lichtstarker Objektive und die bestmögliche Ausnutzung der Filmempfindlichkeit durch Entwicklung und Vergrößerungstechnik notwendig. Manchmal hilft auch eine Montage aus zwei Bildteilen (die Kombination mit einem Dekorationselement oder dem Bühnenhintergrund). Eine Vielzahl von Aufnahmen sind erforderlich, um Bilder mit technischen Unzulänglichkeiten der Tänzer und des falschen Momenten der Aufnahme aussortieren zu können. Auch durch fotografische Sondertechniken können interessante Bildexperimente erreicht werden, die in der Abstraktion der Linien und Formen dem Körper nachspüren.
Um mich vorzubereiten und um das tägliche Training und die Proben- Atmosphäre zu dokumentieren, war ich oft im Ballettsaal und bei den Bühnenproben anwesend. Ich habe auch häufig mit Tänzern für Studien gearbeitet, die für die Programmheft- Gestaltung, andere Publikationen, Plakate und Ausstellungen Verwendung fanden.

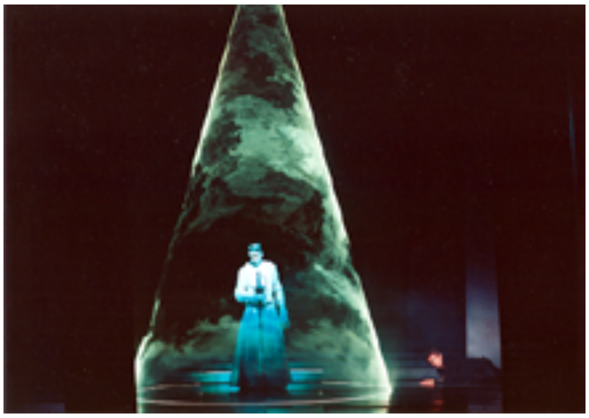
Das Farbfoto

Der Bühnenbildner hat mit der Dekoration und ihrer Farbgestaltung den Ort für die Handlung geschaffen. Mit Effekten der Beleuchtung und deren Farben werden in dramaturgischer Absicht Lichtstimmungen erzeugt, wird die Staffelung der Räume unterstützt. So kann die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf eine Figur gelenkt und die emotionale Wirkung einer Situation auf ihn übertragen werden.
Der Fotograf kann durch den Ausschnitt und seine Position vorhandene Farbflächen miteinander kombinieren, den Hintergrund einer Figur beeinflussen, durch einen veränderten Winkel zum Licht der Scheinwerfer die Farbwerte verändern. Die Bühnenbeleuchtung verwendet Scheinwerfertypen und Flächenleuchten, deren Farbtemperatur unterschiedlich ist – vom warmen, rothaltigen Licht der Glühlampe bis zum kalten bläulichen Licht der Leuchtstoffröhre und der Halogenleuchte, vom gebündelten Spitzlicht bis zur diffusen Horizontbeleuchtung. Besonders wegen der Mischung verschiedener Beleuchtungsarten kann der Farbfilm nicht immer die Unterschiede bewältigen und reagiert durch sich oft ergebenden Lichtabfall und bei den daraus folgenden partiellen Unterbelichtungen mit einem Rotstich.

Zu DDR- Zeiten stand nur das Filmmaterial aus der Produktion der ORWO- Filmfabrik Wolfen zur Verfügung. Die geringe Empfindlichkeit des Farbfilms (Negativ = 16° DIN, Umkehrfilm für Kunstlicht = 14° DIN) ermöglichte kaum Momentaufnahmen vom Bühnengeschehen. Durch die erforderlichen langen Belichtungszeiten für die Bühnenszenen mit oft dunklen Tönen, tiefen Schatten und starken Kontrasten musste man sich auf statische Situationen oder Momente des Stillstands beschränken oder eine Bewegungsunschärfe in Kauf nehmen. Die meist erforderliche Verwendung des Stativs schränkte die Beweglichkeit und somit einen Standortwechsel ein.
Um trotzdem weitere Fotos für repräsentative Zwecke herzustellen, war manchmal ein nachträgliches Anspielen der Szene für den Fotografen die einzige Lösung. Die Qualität und die Haltbarkeit des Fotopapiers war unzureichend – also entschied ich mich für Großdiapositive in Leuchtkästen für die Theaterfoyers ab 1968 in Schwerin und auch bis 2003 in Magdeburg. Die Herstellung der Dias in der Firma in Dresden war mit hohen Kosten und einer längeren Wartezeit verbunden, so dass ich nur Inszenierungen auswählen konnte, die längere Zeit im Repertoire des Theaters erhalten blieben. 1966 konnte ich in Schwerin ein Spielzeitheft mit Farbfotos gestalten. Einige der wenigen Druckereien, die dazu in der Lage waren, befand sich in Eisenach und benötigte zur Herstellung mehrere Monate.
Für Veröffentlichungen in der Presse bestand kein Bedarf an Farbfotos, da alle Zeitungen und Fachzeitschriften („*Theater der Zeit*“, „*Musik und Gesellschaft*“) bis in die späten 90iger Jahre im Schwarz/Weiß- Druck erschienen.

Ich habe bis zum Ende meiner Tätigkeit in Magdeburg das Schwarz/Weiß- Foto bevorzugt. Die Schlichtheit und Klarheit in Grau- bis Schwarz- Tönen, die Möglichkeit zur Konzentration








Wolfgang Amadeus Mozart: „*Don Giovanni*“ 1997 (2 Bilder)
Ambroise Thomas: „*Hamlet*“ 2002

William Shakespeare: “*Romeo und Julia*” 2001
„...*wortlos – ein Maskenspiel*“ 2003
Ferdinand Bruckner: „*Krankheit der Jugend*“ 2003 (Krassa, Hermann)

und grafischen Formen und der ästhetische Reiz des Schwarz/Weiß- Fotos haben mich dazu veranlasst. Außerdem konnte ich in meinem Labor die Fotovergrößerungen selbst entwickeln – Muster im Format 10x15cm, Werbematerial und Pressefotos im Format 18x24cm und Großfotos für Bilderrahmen und die Schaukästen im Format 60x80cm. Ende der 60iger Jahre kam das Fotoleinen auf den Markt und ermöglichte es mir, Großfotos bis 4m² herzustellen.
Zum Abend der Premiere gestaltete ich in Magdeburg eine dem Publikum bekannte Fläche im Foyer mit 15 bis 20 Fotos meist im Format 6ox80cm und konnte so meine Sicht auf die Inszenierung vermitteln. Für die Rezensenten der Presse hielt ich eine Auswahl von Schwarz/Weiß- Fotos im Format 18x24 cm bereit. Das erforderte oft ein Arbeitspensum von 12 bis 16 Stunden, oft Nachtarbeit zwischen der Generalprobe und Premiere.

Danny Ashkenasi / Peter Lund: „*Hexen*“ 2000 (Dreissig, Bader)
Udo Zimmermann: „*Die weiße Rose*“ 1967 (Helga Thiede, Rainer Thiede)

Für die Ausstellung im Foyer, für die Veröffentlichung in hauseigenen Publikationen und als Plakat kann die Fotografik ein weiteres Mittel sein, um den Extrakt der Handlung zu verdeutlichen, den Stil der Inszenierung zu vermitteln. Der Fotograf hat für seinen Einfallsreichtum und technische Raffinesse viele Möglichkeiten: z.B. optische Effektlinsen, Mehrfachbelichtungen bei der Aufnahme und im Labor, Fotochemische Techniken, Montagen, Nachbehandlungen usw.









Max Frisch: „*Biedermann und die Brandstifter*“ 1986 (Wittig)
Karl Friedrich: „*Tartuffe*“ 1982, Oper (Klose)
Lutz Hübner: „*Oh, Theodora !*“ 2000 (Heiderich, Riemer)

William Shakespeare: „*Macbeth*“ 1996 (Kindler, Karpa)
Wolfgang Amadeus Mozart: „*Die Zauberflöte*“ 2002 (Bachmaier)
Ballett von Irene Schneider:„*Die Beatles*“ 1993




Faszination Puppentheater

Die Bühnen- und Puppengestaltung sowie die Perfektion und Spielfreude der Puppenspieler haben mich fasziniert. Mit oft einfachen Mitteln und Materialien entstehen schlichte und zauberhafte, poetische und dramatische Bilder, phantasiereich und die Phantasie anregend, die auch für die Form des Fotos inspirieren.
Handpuppen, Stabpuppen, das Schattenspiel, Marionetten und der sichtbare Puppenspieler sind einige der vielfachen Ausdruckmittel des Puppentheaters.
Fotos von der klassischen Guckkastenbühne sind meist aus der Mittelachse notwendig.
Dabei muss die Höhe des Standpunktes beachtet werden, um nicht einen Einblick in die Kulissen oder auf die Hände der Spieler unterhalb der Spielleiste zu erfassen.
Durch die oft notwendigen Nahaufnahmen wegen der geringen Größe der Figuren verringert sich der Tiefenschärfenbereich. Um auch etwa eine hintere zweite Figur und das Szenenbild scharf erfassen zu können, sind manchmal gestellte Szenen für eine längere Belichtungszeit notwendig.






Gestellte Szenen sind auch erforderlich, um eine exakte Puppenführung wiederzugeben, Überschneidungen zu vermeiden, durch Korrekturen der Beleuchtung die Figuren plastisch zu erfassen und extreme Lichtsituationen und Effekte zu bewältigen. Es kann notwendig sein, das Arrangement zu verändern, um aus der Perspektive der Kamera ein optimales Bild der Szene zu erreichen – natürlich nur im Einvernehmen mit der Regie. Ich habe dafür immer die Bereitschaft und Mitarbeit der Regisseure, der Spieler und der Technik gefunden.





Seite gegenüber unten
„*Das kalte Herz*" – Marionetten 1994
„*Rotkäppchen*" – Handpuppen 1990
„Königskinder" - 1996 (Reinhold)
„*Der Josa mit der Zauberfidel*" 1992

diese Seite
„*Märchenreise*" – Schattenspiel 1997 (Grauer)
„*Die Geschichte von Noah und seiner Arche*" – offenes Spiel 1998 (Riedel)
„*Falle, Fälle*" 1999 (Ramon)

Die Reportage

Das Theater bildet oft den kulturellen Mittelpunkt einer Stadt. Außer dem Repertoire sind Ur- und Erstaufführungen die künstlerischen Schwerpunkte einer Spielzeit – oft in Anwesenheit von Autoren, Komponisten und Künstlerpersönlichkeiten. Festtage und Feierlichkeiten, Wettbewerbe und Gastspiele führen Personen aus allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens in das Haus. Zu diesen Anlässen sind Reportagefotos für Presseveröffentlichungen und für die Chronik des Theaters erforderlich. Die Arbeit bringt den Fotografen in die Nähe der Prominenz. Er muss schnell reagieren und über wesentliche Personen und Ereignisse informiert sein, sie vorausahnen, um an der richtigen Stelle zum richtigen Moment präsent zu sein.
Durch das Publikum ist oft seine Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Störungen durch den Kameraverschluss und den Wechsel des Standpunktes müssen gering gehalten werden. Die Kenntnis der Möglichkeiten und der freie Zugang zu allen Räumen des Hauses ermöglichte es mir, auch ungesehen und unbemerkt bei Veranstaltungen zu fotografieren. Bei Gesprächen, Empfängen und Reden – allen jenen Situationen, die keine Konzentration auf einen künstlerischen Vortrag erforderten, konnte auch das Blitzlicht eingesetzt werden.
Um aktuell berichten zu können, mussten die Filme möglichst schnell entwickelt und Bilder im Labor hergestellt werden.

Hinter der Bühne und in den Werkstätten habe ich regelmäßig den kreativen Arbeitsprozess verfolgt, in Ausstellungen, Zeitungen, Zeitschriften und theatereigenen Publikationen darüber berichtet.
Viele für den Zuschauer unsichtbare Mitarbeiter sind mit dem künstlerischen Projekt verbunden und um die Umsetzung der Regieeinfälle, die Realisation der Entwürfe und den reibungslosen Ablauf der Proben und Vorstellungen bemüht. Um davon und den künstlerischen Erarbeitungsprozess zu erzählen, habe ich schon in Frankfurt (Oder) 1964 und in Schwerin 1967 einen Lichtbildervortrag erarbeitet. 78 solcher Veranstaltungen mit über 2000 Besuchern haben in zwei Jahren besonders in der Umgebung Schwerins einleitend zu Publikumsgesprächen stattgefunden.

Theaterfotograf 1961-2003





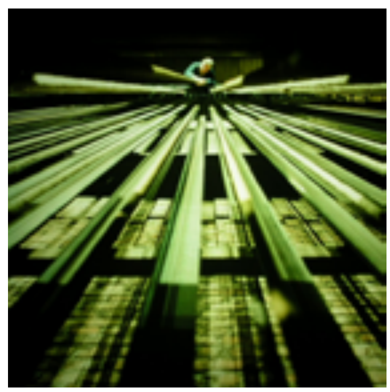


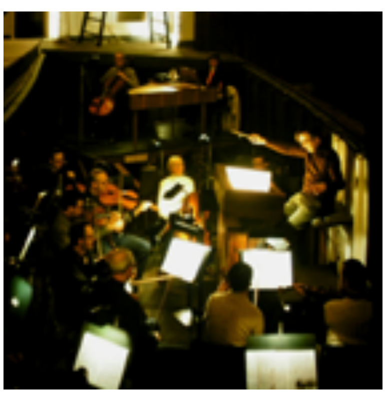
Vorwiegend während der Probenarbeit zur Inszenierung „*Der geduldige Sokrates*“ von Georg Philipp Telemann im Januar und Februar 1981 in Magdeburg habe ich für Magdeburg einen neuen Vortrag erarbeitet. Durch die zeitweise Schließung des Hauses wegen baulicher Rekonstruktionsmaßnahmen hatte ich die Gelegenheit, zusätzlich zu meinen Arbeitsaufgaben
die Vorarbeiten, die tägliche Probenarbeit aller Sparten und die Arbeiten an der Dekoration, an den Kostümen, der Maskenbildnerei, Bühnentechnik und allen weiteren Abteilungen einschließlich der Endproben bis zur Premiere am 1.03.1981 fotografisch und mit einem Tonbandgerät zu begleiten.
Ich arbeitete mit dem ORWO- Umkehr Kunstlichtfilm 14°DIN im Format 6x6cm und nutzte diesen für das gesamte quadratische Glasformat 5x5cm. Dadurch konnte ich den Wechsel vom Hoch- zum Querformat vermeiden, eine Überblendung ermöglichen und meine Kamera „*PENTACONsix TL*“ mit allen Objektiven benutzen. Es entstand eine Vielzahl von Farbdiapositiven, aus denen ich in den folgenden Monaten und in der Spielzeitpause die Vortragsfolge bestehend aus 215 Dias zusammenstellte und mit meinem Text verband Als Sprecher konnte ich einen Schauspieler gewinnen, der nach mehreren Proben meinen Text mit unterschiedlichen Tempi entsprechend der Bebilderung verlesen hat und mich bei fast allen 42 Vorträgen in den Jahren 1981 bis 1985 begleitete.





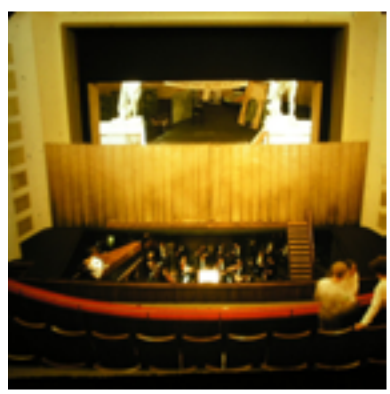












Die Auswahl und Verwendung der Fotos

Das fertige Foto wird in der Regel der Dramaturgie oder Werbeabteilung übergeben, der Fotograf hat keinen Einfluss auf Auswahl und weitere Verwendung. Es ist jedoch ein Unterschied, ob ein einzelnes Foto von dem Bühnengeschehen berichtet, oder die Möglichkeit besteht, mit einer Serie vom Bühnengeschehen zu berichten – es ist ein Unterschied, ob ein Foto Blickfang im Stadtbild sein soll oder man damit rechnen kann, das der Betrachter sich aus der Nähe für das Bild interessiert und einen Bericht erwartet.
Im Idealfall – und das ist nur einem fest von einem Theater engagierten Fotografen möglich – sollte dieser Einfluss auf die Auswahl und Weiterverwendung seiner Fotos haben.
So wie der Fotograf nach seinem Ermessen einen Abschnitt im Verlauf des Bühnengeschehens auswählt und den Moment für die Aufnahme bestimmt, sollte er auch zumindest Einfluss auf die Präsentation nehmen können.
Ich konnte in allen Zeiten unabhängig und selbständig darüber befinden, welche Fotos ich auswähle und wie ich sie anordne. Bedingt durch die geringe Zeit, die zwischen den Fotoproben und der Premiere zur Auswahl und Herstellung der Großfotos zur Verfügung steht (oft in den späten Abendstunden) ist eine Beratung leider nicht möglich. Ich habe mich bemüht, im Einklang mit der beabsichtigten Aussage und Wirkung ein Bild von der Inszenierung zu vermitteln und dabei meine Sicht und Interpretation mitzuteilen.
In den Foyers ist es die Aufgabe, dem gesellschaftlichen Ereignis einen dekorativen Rahmen zu geben, das Kunsterlebnis mit dem Bild zu begleiten. Durch die räumliche Anordnung wie Reihungen und Schwerpunkte, durch Schriften, Grafik und in Vitrinen mögliche Zutaten (kleine Dekorationselemente, Requisiten, Perücken) kann der Blick des Betrachters geführt und seine Aufmerksamkeit auf Details gelenkt werden.
Hier ist es auch möglich, mit einer Serie den Ablauf einer Aufführung zu schildern, ausgefallene Sichten und Montagen oder effektvolle Sondertechniken auszustellen, soweit sie dem Wesen der Inszenierung gerecht werden. Hier bietet sich eine Möglichkeit, das Publikum über das Repertoire und künftige Projekte sowie die Angebote auf anderen Spielstätten zu informieren. In Sonderausstellungen ergeben sich viele zusätzliche Möglichkeiten,

- die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein Themengebiet zu richten,
- Theatergeschichte zu vermitteln
- eine zusätzliche Information zur Thematik einer Inszenierung, deren Zeitgeschichte, Interpretation, Aufführungschronik und weitere Fakten anzubieten,
- über künstlerische Proben- und handwerkliche Werkstattarbeit zu berichten,
- über die mitwirkenden Künstler zu berichten,
- Jubiläen und Festtage zu begleiten

Mit Ende des Jahrhunderts wurde die Notwendigkeit einer Veränderung der fotochemischen Labor- techniken immer deutlicher. Die Vorräte an Silberbromid für die Filmproduktion gingen zu Ende, die Kosten und Umweltbelastung durch den hohen Wasserverbrauch waren hoch, trotz der Sammlung des verbrauchten Fixierbades wurde das Abwasser verunreinigt.
Eine ungeahnte Lösung der Probleme ergab sich mit der digitalen Fotografie.

Technische Neuerungen, der leichte Zugang zu Bildinformationen im Internet, moderne Vervielfältigungsgeräte und digitale Aufnahme- und Verarbeitungstechniken ermöglichten Ende der 90er Jahre jedem eine unaufwendige Bildaufnahme und –widergabe. Das sorgsam gestaltete, unter schwierigen Bedingungen und mit begrenzten fotografischen Möglichkeiten entstandene Bühnenfoto sowie die in Handarbeit hergestellte Vergrößerung wichen der schnellen Bildaufzeichnung und Fotoausdrucken mit unbegrenzten Möglichkeiten der Manipulation, fast ohne technische Beschränkungen.

Die durch Sparzwänge bedingte Reduktion des Personalbestands und strukturelle Veränderungen führten nach dem Jahr 2000 an den meisten Theatern zur Lösung fester Arbeitsverträge und zur Bindung an freischaffende oder gewerbliche Fotografen.

Die Marketing- Abteilungen der Theater verzichten oft auf das atmosphärische, beschreibende Theaterfoto und wünschen das Image des ganzen Hauses hervorzuheben, um sich neben der Flut von anderen Plakaten, Broschüren und anderen Veröffentlichungen behaupten zu können.

Die Erinnerung an das Wirken eines Theaters zu bewahren, trägt dazu bei, einer nachfolgenden Generation die Geschichte einer Stadt, das geistige Klima in der Gesellschaft, und die Ästhetik der Zeit zu übermitteln.

Auch wenn viele Inszenierungen, die ich fotografieren durfte, nicht so bedeutsam waren, um für die Theatergeschichte dokumentiert zu werden, so zeugen die Fotos doch von der Interpretation eines Werkes, von Ur- und Erstaufführungen, von Künstlern, die in ihrer weiteren Entwicklung zu Solisten an großen Opernhäusern, zu Schauspiel-Stars an bedeutsamen Bühnen und in Film- und Fernsehproduktionen wurden.

So kann das Foto-Archiv zur Quelle für manche Nachforschungen werden.

Bei der Erarbeitung einer Ausstellung oder einer Festschrift mit einem thematischen Rückblick etwa anlässlich eines Jubiläums habe ich oft erfahren, wie schwer es ist, verlässliche Daten und lückenloses Text- und Bildmaterial zu finden – wie unsystematisch und oberflächlich dieses aufbewahrt und betreut worden ist. Aus diesem Grund unterstütze ich auch die Bemühungen der „*Initiative TheaterMuseum Berlin e.V.*“

Rollenportraits gegenüberliegende Seite

Barbara Dubinsky (Bessie Smith) – „*Die Nacht ist mein Tag*“ von Milos Vacek /Josef Pávek 1964
Gisela Rollberg (Claire Zachanassian) – „*Der Besuch der alten Dame*” von Friedrich Dürrenmatt 1968
Jochen Nitzel (Trygaios) – „*Der Frieden*“ von Peter Hacks 1970
Gisela Rollberg (Wassa Schelesnowa) – „*Wassa Schelesnowa*“ von Maxim Gorki 1969
Gretel Müller-Liebers (Mrs. Barbent) – „*Inspektor Campbells letzter Fall*“ von Saul O´Hara 1969
Peter Wittig (Lebkuchenmann) – „*Lebkuchenmann*“ von David Wood 1995

Hans-Hasso von Steube (Otto von Bismarck) – „*Schmierentheater*“ von Hans Lucke 1986
Wolfgang Klose (Vincent van Gogh) – „*Vincent*“ von Rainer Kunad 1979
Dirk Schoedon (Mozart) – „*Der tollste Tag*“ von Peter Turrini 1987
Wolfgang Klose (Figaro) – „*Der Barbier von Sevilla*“ – Gioacchino Rossini 1988
Walter Wickenhauser (Theobald Maske) – „*Die Hose*“ von Carl Sternheim 1972

Henry Hübchen (Karl Moor) – „*Die Räuber*“ von Friedrich Schiller 1972
Dirk Schoedon (Arnolphe) – „*Moliéres Schule der Frauen*“ von Wolf Müller nach Moliére 1980
Gisela Wahlberg (Frau Tod) – „*Mein Kampf*“ von George Tabori 1992
Bernd Stübner (Franz Moor) – „*Die Räuber*“ von Friedrich Schiller 1972
Klaus Glowalla (Alter Fritz) – „*Der große Friedrich*“ von Adolf Nowaczynski 1981
Hella Müller (Julie) – „*Fräulein Julie*“ von August Strindberg 1973

Double für Video-Projektion (Cho-Cho-San) – „*Madame Butterfly*“ von Giocomo Puccini 1987
Jochen Nitzel (Voigt) – “*Der Hauptmann von Köpenick*” von Carl Zuckmayer 1995
Bernd Sommer (van Bett) – „*Zar und Zimmermann*“ von Albert Lortzing 1972
Isolde Kühn (Clementine) – „*Fisch zu viert*“ von Wolfgang Kohlhaase / Rita Zimmer 2001
Klaus-Rudolf Weber (Jacques Rochette de La Moliére) – „*Rameaus Neffe*“ von Denise Diderot 1973
Siegfried Feierabend (Boris) – „*Boris Godunow*“ – von Modest Mussorgski 1972

Dietlinde Kuckelt (Santuzza) – „*Cavalleria rusticana*“ von Pietro Mascagni 1981
Ursula Hoffmann – Programm „*Love Letters*“ 1993
Rudi Eggert (Othello) „*Othello*“ von Giuseppe Verdi 1980
Isolde Kühn (Erna) – “*Die Präsidentinnen*” von Werner Schwab 1998
Henry Hübchen (Karl Moor) – „*Die Räuber*“ von Friedrich Schiller 1972
Birgit Harnisch (Salome) – „*Salome*“ von Richard Strauss 1993







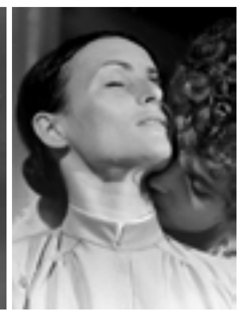












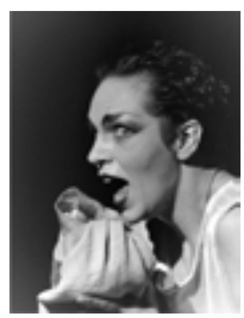










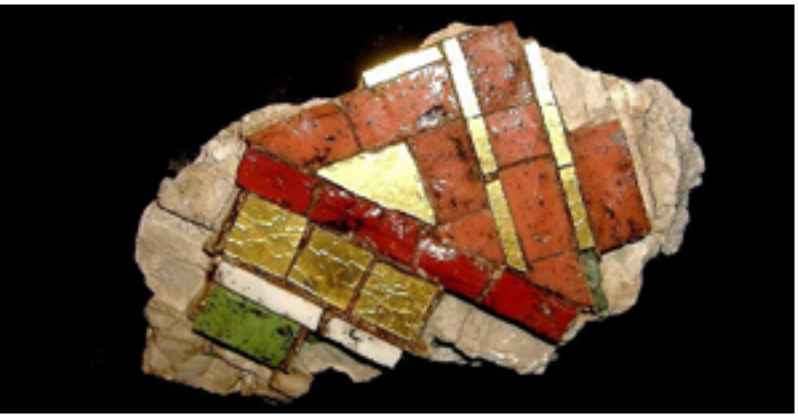


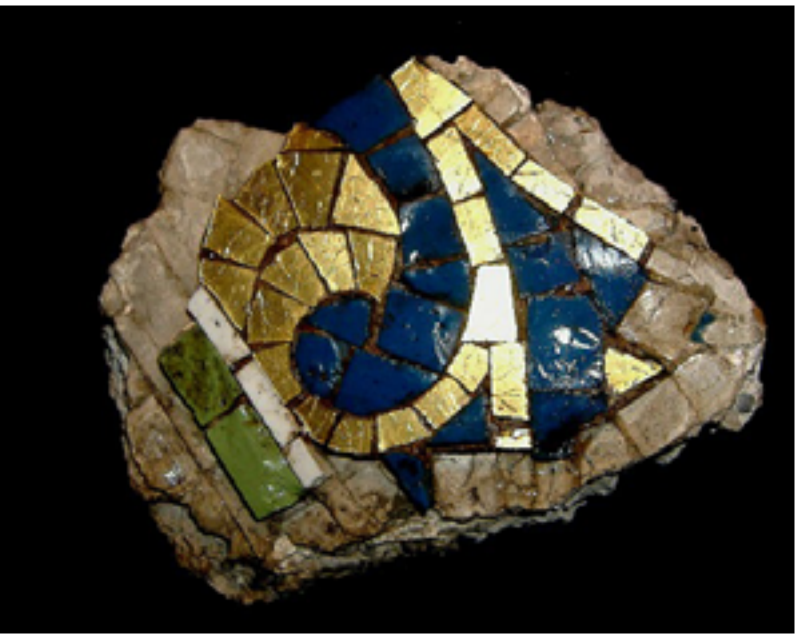
Tingel-Tangel im Aufenhaltsraum

Eine der ersten modernen literarisch-politischen Kabarettbühnen

von Thimo Butzmann

Der Raum 63 ist heute einer von vielen innerhalb des Berliner Theater des Westens in der Charlottenburger Kantstraße. Ein nach Arbeitsstättenregel ASR A4.2 als „*Pausen- und Bereitschaftsraum*" deklariert, „*unterstützt er das Betriebsklima*" durch gemeinsam verbrachte Pausen und signalisiert den Mitarbeitern „*Wertschätzung*", so beschreibt es der Gesetzgeber.





Mosaik Fundstücke ehemals Parzivalzimmer

Heute ist der Saal gemäß seiner gesetzlichen Verordnung in zwei Bereiche unterteilt, die die sanitären Einrichtungen der Mitarbeiter wie Duschen, Waschbecken und Toiletten für Damen und für Herren aufweisen. Im Bereich der Herren befinden sich 55 Spinde, in einer Ecke stehen Getränkekästen, pro Spind eine Kiste, als zünftiger Durstlöscher für den Feierabend. Die mannshohen Spinde sind geschmückt mit Meinungsstickern, wie „*Religion is heilbar*", „*Berlin nazifrei*", „*Wer Bier trinkt, hilft der Landwirtschaft*" oder „*Sag mal wieder Dankeschön!*". Jeder Satz könnte auch Titel eines Chansons sein, der hier von 1921 bis 1935 vorgetragen wurde. Kaum zu erahnen welches geschichts- und kulturträchtige Zentrum sich einst hier befand. Welch wohlmeinende Absichten, aber auch subtil verpackte Ironie und Kritik auf der kleinen Bühne vorgetragen wurden, die letztlich mit der Verfolgung durch die Nazi-Diktatur ein jähes Ende fand.

Der ursprüngliche Eingang befand sich zwischen dem Theater des Westens und dem heutigen Delphi-Palast. Heute lassen sich keine Türklinke oder andere bauliche Hinweise dieser Zeit mehr finden. Nur die imposante Höhe und Länge des Raumes lassen erahnen, das es sich hier mal um einen Theatersaal gehandelt hat.



Berliner Kabarettypen: Trude Hesterberg als Liedersängerin in der „Wilden Bühne".
Phot. Riess, Kostüm-Entwurf Vally Reinecke.

Erbaut und eröffnet wurde das Theater des Westens im Jahr 1896. Raum 63 diente zunächst als Theaterrestaurant und war Teil mehrerer hintereinandergereihter Restaurationsräume, die mit venezianischen Mosaiken, Glasmalereien und Wandbildern im romanischen und gotischen Stil geschmückt waren und auf die Urheberschaft von Theodor Kutschmann und seinem Sohn Max zurückgingen. Zu diesem Restaurant gehörte auch das sogenannte Parzivalzimmer. Im Vorgarten fanden am Abend gelegentlich Film- oder Musikaufführungen statt. So dirigierte Siegfried Translateur am 24. Mai 1906 mit seinem Orchester u.a. „*Wiener Praterleben*". Der Dirigent verstarb am 1. März 1944 im Ghetto Theresienstadt.

Am 5. September 1921 eröffnete die Film- und Bühnenschauspielerin Trude Hesterberg nach langer Suche unter Verwendung eines Startkapitals von nur 5.000 Mark die „*Wilde Bühne*“ im heutigen Technikeraufenthaltsraum. Pressechef wurden Eugen Szatmary und Leo Heller. Berthold Brecht führte hier „*Die Ballade vom Jakob Apfelböck*“ auf, Werner Richard Heymann komponiert die Musik, die Texte wurden u.a. von Walter Mehring, Leo Heller, Kurt Tucholsky, Marcellus Schiffer verfasst. Darsteller waren neben Margo Lion, Kurt Gerron und Annemarie Hase. Genau drei Jahre war Trude Hesterberg die jüngste Theaterdirektorin der Stadt und den Tag der Premiere beschrieb sie so:

„…Der kleine Raum war bumsvoll und von Rauchschwaden durchzogen. Alles saß eng zusammengedrückt an den kleinen Tischen. Jede noch so greifbare Sitzgelegenheit wurde herbeigeholt. Viele saßen an der Wagner-Bar, von der man einen guten Durchblick hatte und wo man trotzdem ziemlich ungeniert war. Dann schlug mein kleiner Gong, und der Vorhang öffnete sich für ein Geschehen, das mich drei Jahre in Atem halten sollte….“





Parzivalzimmer vor dem Umbau



Die sogenannten „*Goldene Zwanziger Jahre*“ warfen ihre ersten Schatten voraus, 1920 wird die NSDAP gegründet, 1923 der „*Deutsche Kampfbund*“. Ausgrenzungen, Diskriminierungen und Verfolgungen fanden zunehmend in der Öffentlichkeit statt. So waren 1928 in Friedrich Holländer´s Revue „*Bitte Einsteigen*“ im Theater des Westens während des Auftritts mit Josephine Baker Affenlaute vom Publikum zu hören. Josephine Baker zeigte sich entsetzt und entfernte während ihres Gastspiels von Tag zu Tag immer mehr Nummern aus ihrer Revue.

Tingel-Tangel im Aufenhaltsraum

Am 16. November 1923 brannte die „*Wilde Bühne*“, verursacht durch einen Kabelbrand, aus und der Spielbetrieb musste eingestellt werden. Im Haus des Theater des Westens bespielte die „*Grosse Volksoper*“ die Bühne, geboten wurde ein konservatives Opernprogramm für die bürgerliche Mitte. Der damalige Direktor Otto-Wilhelm Lange war schon früh der NSDAP beigetreten und man berief ihn ab 1933 zum Leiter der Reichsfachschaft Artistik. Erste Denunzierungen gegen das politische Kabarett innerhalb des Hauses wurden laut, die „*Wilde Bühne*“ war nicht gern gesehen. Juiletta Falley, ein Chormitglied der Volksoper, besuchte nach dem Brand die „*Wilde Bühne*“ und traf auf eine Darstellerin die dort angeblich geraucht hatte. Sie erstattete sofort Anzeige im Polizeipräsidium in Charlottenburg.

„*...Da ich als Mitglied der Grossen Volksoper über diese Art und Weise, eine solche Angelegenheit so zu behandeln, sehr empört bin, und auch im Interesse des ganzen Instituts fühle ich mich veranlasst, Meldung darüber zu machen*“.



Nach dem Brand eröffnete der Schauspieler Wilhelm Bendow am 15. März 1924 sein „*Tü-Tü*“. Der Kabarett-Betrieb lief wieder an mit der Aufführung „*Die tätowierte Dame*“. Danach leitete Margarete Wellhoener das Kabarett weiter.

Am 7. Januar 1931 eröffnet der Komponist Friedrich Holländer sein „*Tingel-Tangel-Theater*“. Die Schreibweise sollte sich in den folgenden vier Jahren ständig ändern. Zuvor wurde das „*Parzivalzimmer*“ durch drängen Holländers entkernt und die Wand-und Decken Mosaiken aus der Nibelungensage entfernt. Dadurch konnte die Anzahl der Sitzplätze auf 300 erweitert werden. Erste Pläne wurden aber auch schon 1922 beim Bauamt Charlottenburg eingereicht. Ob vielleicht schon früher eine Erweiterung stattfand, ist heute nicht mehr herauszufinden. Georg H. Will, Ehemann von Marlene Dietrichs Schwester Elisabeth, war der eigentliche Pächter und vermietete Holländer seine Räumlichkeiten. Das Marlene Dietrich eine Schwester hatte, schien ein Geheimnis zu sein. Friedrich Holländer sprach in seinen Memoiren von einem „*Herrn W.*“. Vielleicht auch einer der Gründe, warum Marlene Dietrich am Premierenabend im Publikum saß und auf die Bühne gebeten wurde. Sie sang an der Seite Friedrich Holländers „*Wenn ich mir was wünschen dürfte*“. Die von Holländer selbst so benannten „Revuetten“ fanden nun regelmäßig statt, darunter











„*Tingel-Tangel*“, „*Das zweite Programm*“, „*Spuk in Villa Stern*“, „*Allez Hopp*“, „*Höchste Eisenbahn*“ und „*Es war einmal*“, ab 1932 auch mit politisch brisanteren Szenen, da fuhr die „*Deutsche Reichsbahn*“ schon mal nach „*Mazedonien*“ anstatt zum Pazifik. Bekannte Schauspielstars der damaligen Zeit wie Annemarie Hase, Ruth Albu, Hans Hermann-Schaufuss, Theo Lingen, Hubert von Meyerinck und Genia Nikolaiewa traten fortan regelmäßig auf.

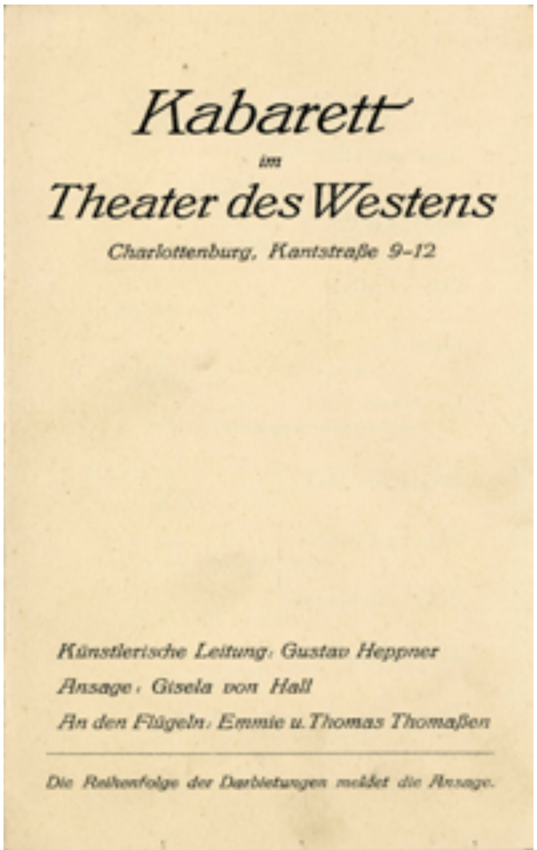
Im Jahr 1931 lud Hans Reiser mit einem Flugblatt zum ersten „*Binscham-Ball*“in die „*Herberge zur Heimat*“ ein. Zugelassen waren:
„*Alle Vagabunden und Tippelschicken(…) sämtliche Dreigroschenjungs, Klinkenputzer, Ausgeher, Auswanderer und Outsider, Hopfenzupfer und Gelegenheitsarbeiter, Lumpazivagabunden, Francois Villons, Matthias Kneisel, bayrischer Hiasl, Peter Schlehmile, Schelmuffskys, Philosophen, Anarchisten, Steinträger, Lustknaben, Stempelbrüder, Taugenichtse, Arbeitslose…*“



Theo Lingen als Buddha, 1931

Friedrich Holländer flüchtete bereits 1933 mit seiner zweiten Ehefrau Hedi Schoop nach Paris und von da aus nach Hollywood. Durch die Wahl Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 wurde die Weimarer Republik und damit die Blütezeit des literarisch-politischen Kabaretts beendet. Blandine Ebinger, die erste Ehefrau Holländers führte das Kabarett dennoch weiter.




Kabarett
im
Theater des Westens
Charlottenburg, Kantstraße 9-12

Künstlerische Leitung: Gustav Heppner
Ansage: Gisela von Hall
An den Flügeln: Emmie u. Thomas Thomaßen

Die Reihenfolge der Darbietungen meldet die Ansage.

Dann pachtete der Schauspieler Gustav Heppner die Spielstätte. Gisela van Hall moderierte und sang einige Chansons u.a. mit Olly van Dyk. Die sogenannten Heppner-Sketche wie „*Ausländer sucht Anschluss*“ oder „*Männer müssen zusammenhalten*“ seien hier ebenfalls erwähnt. Es übernimmt Ludwig Ney die Direktion und zieht mit seiner „*Romantischen Kleinkunstbühne*“ in das Tingel-Tangel, die Bühnenbilder in dieser Zeit stammten von Wolf Leder. Danach folgte im März 1935 Rolf Berco mit seiner Kabarett Revue „*Ein bisschen Glücklich sein*“, Darsteller waren u.a. Günter Neumann, Ery Bos und Günter Lüders.

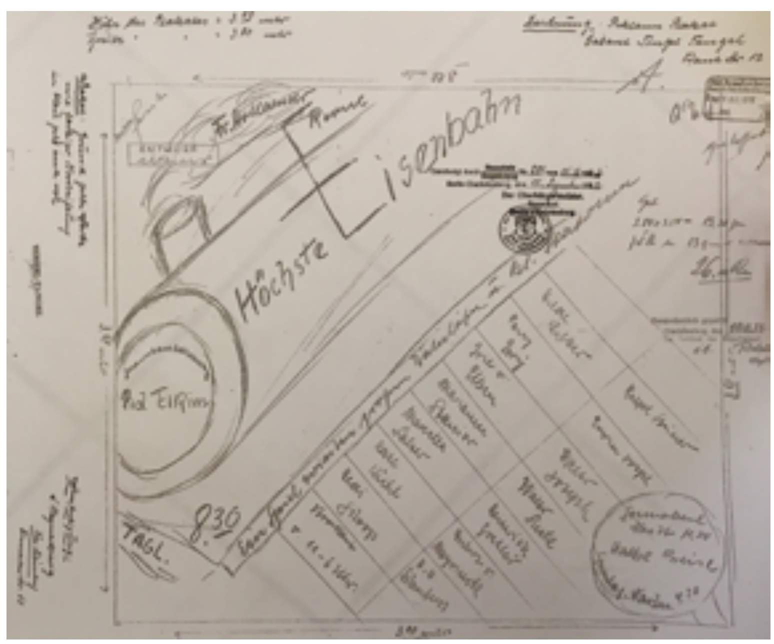

Gustav Heppner

Erste Spitzel, beauftragt vom Reichpropagandaministerium, besuchten das Tingel-Tangel und Berichte wurden von einem Adjutant Dieter von Wedel verfasst. Derzeit bespielte die Schauspielerin Trude Kolmann das Kabarett mit ihren Kollegen Herti Kirchner, Elisabeth Lennartz, Eckehard Arendt, Walter Gross, Günther Lüders und Walter Lieck. Das dargebotene Stück hieß „*Liebe, Lenz und Tingel-Tangel*“. Am 10. Mai 1935 erging folgender Beschluss: „***Aufgrund § 14 des Preussischen Verwaltungsgesetzes und § 1 der Verordnung zum Schutze von Volk und Staat vom 28. Februar 1933 wird mit sofortiger Wirkung die Vergnügungsstätte Tingel-Tangel Berlin Kantstrasse 12, bis auf Weiteres polizeilich geschlossen***“.

Plakatentwurf zu *Spuk in Villa Stern*



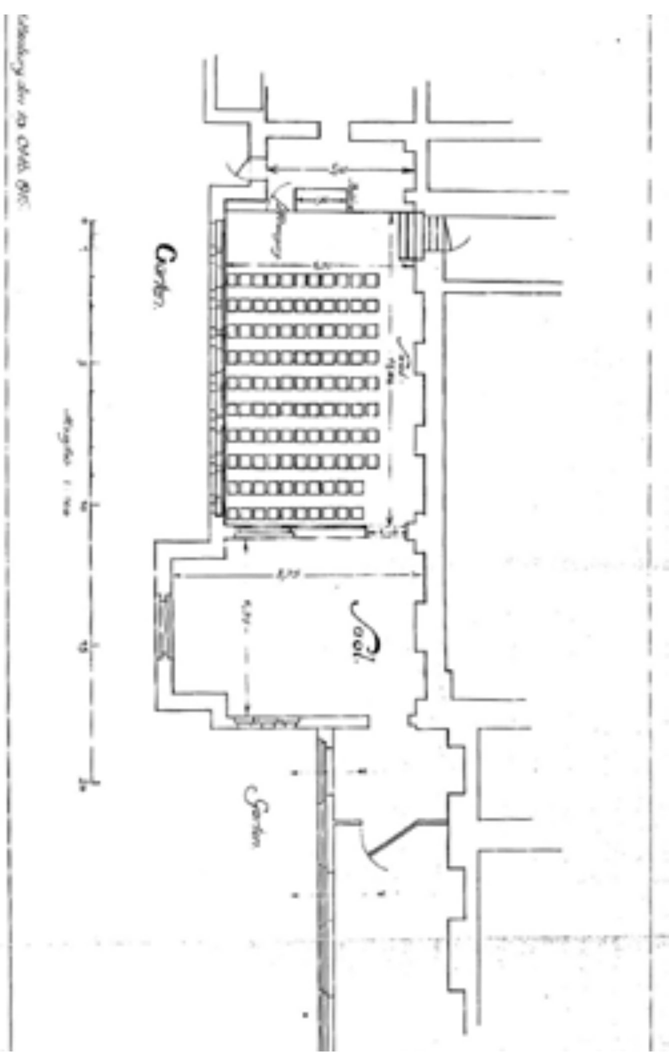
Plakatenwurf zu *Höchste Eisenbahn*



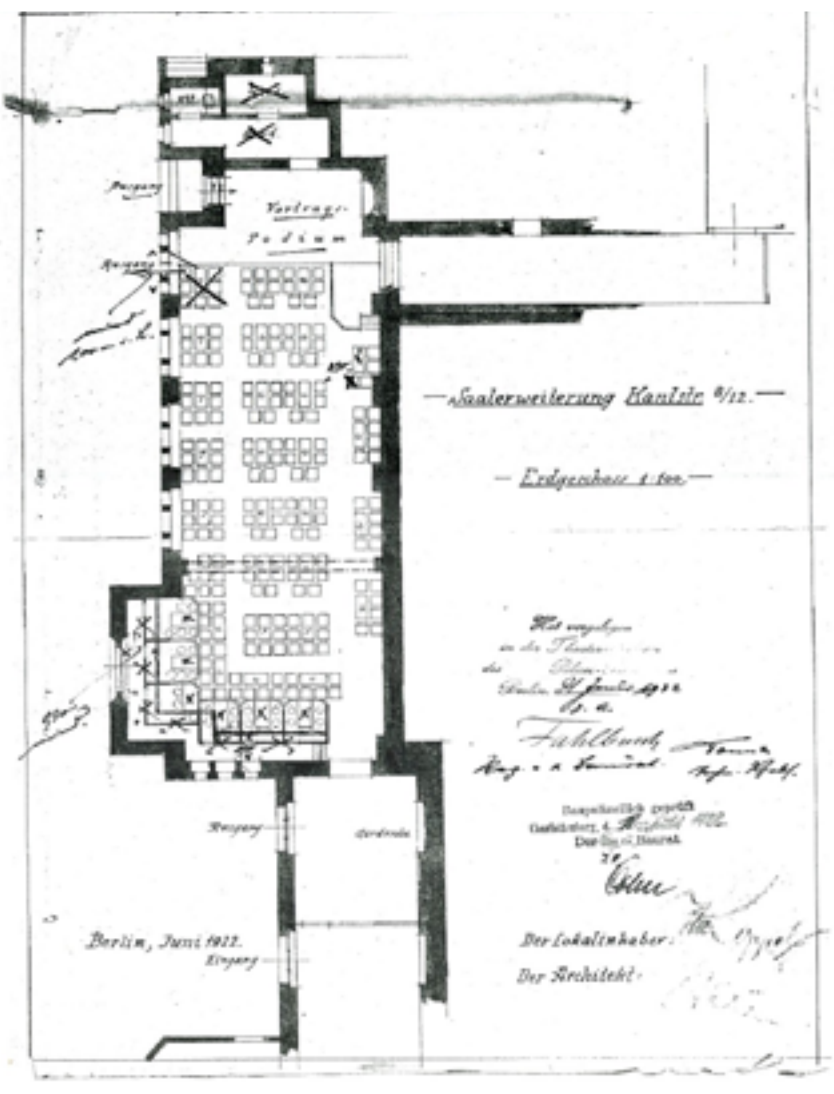
Heute wird man an der Eingangstür von einem Hinweisschild mit folgender Aufschrift begrüßt: „*Wir lassen uns nicht hetzen; Wir sind bei der Arbeit und nicht auf der Flucht*“. Damals hätten diese Worte für viele jüdische Intellektuelle , die hier bis 1935 gearbeitet haben und zur Flucht gezwungen waren, eine tragische Ironie beinhaltet. Einige von ihnen begingen Selbstmord im Exil, wurden in das Konzentrationslager Esterwege gebracht, so wie die Schauspieler Walter Lieck, Walter Gross und Günther Lüders, oder wie Kurt Gerron am 28. Oktober 1944 im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Viele mussten sich bei ihrer Emigration entscheiden, zwischen einem Textbuch und einem Fotoalbum oder warmer Wäsche und ein paar Schuhen. Vieles ist deshalb heute verlorengegangen und wird für immer im Dunkeln bleiben.

Der Autor ist Archivbeauftragter des Theater des Westens.

Saalplan 1915



Saalplan 1922



The royal machine of puppets

Seville, 1631

by GRUPO DE INVESTIGACIÓN TEATRO SIGLO DE ORO, Bolaños-De los Reyes-Palacios-Ruesga

The almost chaotic desire to frequent comedies at the end of the 16th century became, in the Sevillian society of the first third of the 17th century, an amusement suitable for all palates and all periods: not only at an economic level because the variety of possibilities to access a theatrical show were more and more numerous, but because the 'show' was permanent, that is, it ran for most of the year. Very few days –in the dog days of summer– Sevillians were left without any kind of amusement: either the comedies or the puppet theatre that –normally– took place during Lent, a period when theatrical performances were prohibited[1].

If we allude to those many possibilities of public spaces available to attend the performances in this city, it is because we are facing an exceptional situation: none of the great Spanish cities had three *corrales* open to the public at the same time: the one of *Doña Elvira, El Coliseo*, and *La Montería*, all three under the 'baton' of the same lessor: Diego Almonacid who, direct or indirectly, exploited each one of them.

Doña Elvira was born in the last few years of the 16th century (1577) and was still alive during the first third of the 17th century, though ruinous. In 1617, people were already talking about the theatre closing, but a misfortune caused by a fire in 1620, which devastated *El Coliseo*, prevented its doors from being closed until 1632[2].

The construction of *El Coliseo* was conducted by Juan de Oviedo y de la Bandera, master builder of the city, who drew the plans and supervised the works. It was finished by the end of 1607. Its first structure was very weak, nothing superior to the primitive theatres built at the end of the previous century. There were two floors of covered galleries, containing 42 chambers and the great balcony, which was located in front of the stage, called "*cazuela*", reserved for the female public. The courtyard *per se* was the only open-air space, with barely 12 benches. Most of the public who frequented this area had to stand during the show[3].

The third of our *corrales* that offered its shows to the public was the *Corral de la Montería*, which opened its doors due to a genuine desire of the Count-Duke of Olivares. He stated, in 1619: "Que sería posible que su Majestad viniese por aquí [Sevilla]" [...], and so he wanted that "se hiciese un Coliseo donde se representasen comedias y las pudiesen ver su Majestad y Altezas por unas vidrieras desde los cuartos reales"[4]. It is unknown whether they could be seen from there or not, but it is true that about that time the project was not carried out, among others because on this occasion the King did not come and when he did it was in 1624, unexpectedly, not allowing the time to build any *corral*. Not many years passed until, by the Crown, this happy idea came into being: in 1626 *La Montería* opened its doors, becoming the third Sevillian public space where people could spend their leisure time[5]. The life of this *corral* lasted, same as *El Coliseo*, until 1679, year when performances were prohibited in Seville (Bolaños, 2011a, pp. 383-417).

---

1 It is thus confirmed by the contracts between the 'authors of the royal machine' and the lessors of the *corrales*. A good example of it is the one signed, in 1659, between Joseph Ochoa "pintor y autor de la máquina real de guemeos [sic, in another document: Pyrenees; "midgets" in both cases, according to Cornejo, 2016, p. 32] y vezino de la Ciudad de Valencia" and "Juan Bauptista Belarde y Gerónimo de Montalbo, arrendadores de los Corrales de Comedias desta Quorte" (painter and author of the royal machine of "guemeos" [sic, in another document: Pyrenees; "midgets" in both cases, according to Cornejo, 2016, p. 32] and citizen of the City of Valencia and Juan Bauptista Belarde and Gerónimo de Montalbo, lessors of the *Corrales de Comedias* of this Court). He must start working in Madrid "el primer Domingo de Quaresma que viene deste año en vno de los dos Corrales con toda la máquina que traygo y continuar en ello hasta el Domingo de Ramos, que es quando tengo de dar fin con toda la Fiesta" (the first Sunday of Lent of this year to come in one of the two *corrales* with all the machinery I bring and keep on doing so until Palm Sunday, when all celebration must end) (Agulló, 2011, pp. 45-46). It is obvious that his show is offered during the entire Lent.

2 See http://www.juntadeandalucia.es/cultura/rutasteatro/ for an account of the history of this *corral*.

3 Apart from the webpage referred to in the previous footnote, see Bolaños, 2008, vol. II, pp. 291-340 and 2009, pp. 279-306 for further information about the life of this *corral*.

4 That it was possible that His Majesty would come around here [Seville] [...], and so he wanted that a Coliseum were built, where comedies were to be performed and His Majesty and Your Royal Highnesses could see them through the stained glasses on their royal chambers. General Archive of Simancas, *Casa Real*, *Obras y Bosques*, leg. 303, ff. 787r-788r, July 29th, 1619.

5 From a theoretical point of view, the history of this *corral* has been recorded by: Reyes, 2006, pp. 19-60; Bolaños, 2011b, pp. 291-370. For the virtual reconstruction of the building, its stage area and its scenic machinery, see: Bolaños-Palacios-Reyes-Ruesga, 2012; Reyes-Palacios, 2015; Bolaños-Reyes-Palacios-Ruesga, 2016a, 2016b and 2017. The set of results obtained so far by this Research Group can be seen in http://investigacionteatrosiglodeoro.com



1. Virtual reconstruction of the inside of the *Corral de La Montería*

This theatrical activity of *corrales*, regular and quotidian, must be completed with the extraordinary, though still regular, activity generated each year by the feast of Corpus Christi, which turned the streets and squares where the procession ran along into an open theatrical space to celebrate the Sacrament honourably and with the greatest ostentation possible. In addition to the arrangement, awning and embellishment of those streets and squares, the performance of *autos* (religious plays) on carriages, dances and other shows tinged with theatricality constituted a fundamental component of the festivity, whose organisation was the responsibility of the City –of the City Hall-, assigning very substantial sums of money to it, so as to compete with other villages and cities to achieve the greatest glory possible. In 1631, the feast of Corpus Christi took place on June 19th, although the City started preparing much earlier –on February 17th– the organisation, whose development can be followed almost day by day in the documentation preserved (Reyes, 2001, pp. 115-142). As usual, on this year the four *autos sacramentales* on eight carriages were entrusted to two accredited comedy authors: Bartolomé Romero and José Salazar, who performed in *corrales* before and after the feast of Corpus Christi.

As can be observed in the portrait of this enthusiastic theatrical activity in the Seville of 1631, now we would like to draw attention, to further complete it, to the presence of another type of show of which there is still not much data: puppet theatre[6], considered by some as a second-class show (it is true that the lessors of *corrales* were aware that the collection was lower than the one obtained thanks to comedy performances), but the truth is they met a social need in light of the prohibition of the most popular show.

The royal machine in 1631

The year 1631 was an important one in the history of puppet theatre which employed the royal machine for the presentation of their various activities; at least that is what can be inferred from the reports that, dating mainly to Lent (that year, from March 5th to April 12th), have come to our notice. Even though none of them made any reference to its activity in Madrid, they did to the one in Valencia and, especially, in Seville[7].

6 Although experts on Golden Age theatre have not yet found much data about this activity, we are convinced that it was more usual than it might seem at a first glance. In every city where there was a *corral de comedias* and documents are preserved, references to it appear. As an example, we can offer this first indication: in Cádiz, in 1616, doctor Toquero signed the transfer of ownership of this *corral* with the Brothers of St. John of God and about the preservation of the chamber of water/fruit, he says: "...para que en ningún acontecimiento del mundo se puedan proveer las personas que entraren a oyr las dichas comedias, ber títeres, retablos, bolatines u otras cosas de entretenimiento, de agua, fruta, colaciones ni otra ninguna cossa de comer ni beuer de otra parte que del dicho aposento del agua y frutas y presisamente lo hayan de comprar de allí [...]" (...so that under no circumstances whatsoever, can the people who come in to listen to those comedies, watch puppet shows, tableaux, *volatines* or other entertainments, stock up on water, fruit, collations or any other food or drink from anywhere but that chamber of water and fruits and they necessarily must buy them there [...]) (Provincial Historical Archive of Cádiz, Notary Juan de Castro, Ca-310, ff. 828r-842r). Only a few years later, in 1623, in a not so relevant village as it is San Millán, a reference to "Francisco Gonçalvez, maestro de títeres" (master puppeteer), who performed for 10 days, can be found (Agulló, 2011, p. 34). With these examples we want to point out that it was in all of our *corrales* and in any part of Spain that this type of performance was present.

7 No information is recorded that year about Madrid in J. E. Varey (1957), who provides a great amount of data about puppet theatre in the Court.

It was known that in the *Corral de la Olivera*, in Valencia, there were "titiris" (puppet shows) from March 12th to 30th[8]. Whereas in the *Corral de La Montería* in Seville there are reports of "volatines" during March –term that frequently encompassed puppetry together with acrobatic activities–[9]; and in such *corral*, on March 30th, the company of Valentín Colomer "autor de la máquina de los títeres por su Magd"[10] was authorised to perform with it[11]. Moreover, it has been recently published that Colomer, the next day after getting his license to perform with his machine in *La Montería*, hired Grenadian Juan Garrido as a '*dulzaina*' player for one year as well as to help in "todo lo que se le mandare"[12]. There are still further reports, and important ones, of that year. But… what was the royal machine of puppets?



2. Royal machine with lowered curtain

In the *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)* a summary of its history and characteristics can be found (Cornejo 2017a):

> Puppet theatre of the Spanish Baroque period. This was the name (literally, "royal machine") of the professional theatre companies which, annually licensed in the name of the king […] or their corresponding viceroyals, via the Council of Castile, were allowed to perform in existing commercial venues – generally the *corrales de comedias* or "theatrical courtyards" – throughout the Spanish monarch's territories (Castile, Aragon, Portugal for a few decades, the viceroyal-ties of New Spain, of Río de Plata, etc.) at least from 1634 to the beginning of the 19th century. The repertory consisted of the same hagiographic pieces and magic comedies played by the actors, as was the structure of the shows: a prologue, a three-act play, dances and *entremeses*, almost always ending with a parody of a bullfight – all this accompanied by music. The *máquina real* companies took advantage of the periods when actors were forbidden to play (above all during Lent) when the puppets performed in the big cities with much success. The troupes consisted of a *maestro maquinista* (chief machinist or puppet operator), various other machinists and apprentices, between five and ten in total, normally Spaniards. Their shows were frequently shared with other professionals (acrobats and tightrope walkers, for example)…

Most of what was known about the royal machine until fairly recently had to be looked up in the abundant and rich documentation first exposed in the works of John E. Varey (1954, 1957, 1972, and 1995). However, moving through the documentary labyrinth gathered in these publications was difficult, among other reasons, because of the absence of a guide to diminish the problem –which Varey left unresolved– of the technique or techniques of the royal machine of puppets itself.

8 "A 12 de març jague titiris en la Casa de la Comedia…" (On March 12th a puppet show takes place in the *Casa de la Comedia*…) (*CLM*, 1630-1), in Varey, 1953, p. 249.

9 "1631 […] En Marzo estaba en el corral de La Montería una compañía de volatines, cuyo cobrador mató en la puerta de entrada a José Santamaría, sargento de la compañía de D. Juan de Esquivel" (1631 […] On March the *Corral de La Montería* held a company of *volatines*, whose collector killed José Santamaría, sergeant of the company of Mr. Juan de Esquivel, at the main entrance) (Sánchez-Arjona, 1898, p. 271).

10 Author of the machine of puppets by His Majesty.

11 Archive of the *Real Alcázar* of Seville, Box 280, file No. 30.

12 Everything that was asked of him.
Historical Protocol Archive of Seville (AHPS), Document VIII, March 31st, 1631, leg. 5538, ff. 128r-129v, in Bolaños, 2017, pp. 24-25.

Even though in his first works a young Varey tried to clarify this complex matter by envisioning the predominant methods of the 20th century applied to past times:

> distingo tres tipos importantes de representaciones de títeres de aquellas épocas [1211-1760], a saber: teatrillos de marionetas, teatrillos de títeres de mano y teatrillo mecánico o retablo,[13]

where he calls 'marionettes' to the "títeres suspendidos de hilos y manejados con ellos"; and "a los manipulados por los dedos del artista, 'fantoches', 'títeres de mano' o 'títeres de guante'"[14] (Varey, 1954, 215). Actually, these techniques would not manage to develop as we know them nowadays until the end of the 19th century.

Varey makes an allusion to the functioning of the puppets of the royal machine: "figuras contrahechas movidas por alambres"[15], which he, however, likens to the 'marionettes', insinuating that they were moved by strings (1957, 178). More cautious, with time, he will avoid going into technological hypotheses at the same time that he will end up admitting "que en España solían manejarse los títeres por alambres más que por hilos"[16] (1972, 28).

The few scholars who have dealt with Varey's texts have interpreted them, with regard to the technical issues, in different ways. For Sentaurens (1984, 586) the machine used thread marionettes; Jurkowski does not address the issue when dealing with the machine (1996, 163-66) and Lloret talks about "marionetas que iban sostenidas por un alambre que se clavaba en la cabeza, siendo los hilos los que gobernaban las acciones de brazos y piernas"[17](1999, 23).

In 2006, Cornejo considered analysing every known documentation up to that moment and, based on that as well as on the study on the illustrations of the episode of *Master Peter's puppet show* and *don Quixote* produced from the 17th to the 19th century, suggesting a hypothesis for the technical reconstruction of the royal machine. The result was an article published in the recently launched journal *Fantoche* (Cornejo, 2006), which has served as the starting point for new scholarly works about the machine and as motivation for the recreation of this type of puppet show by the company of Cuenca, *Máquina Real*, directed by Jesús Caballero.[18]

The entry on the WEPA, based on this article, explains in these terms the technical functioning of the royal machine by the mid-18th century (Cornejo 2017a):

> On the stage area of each *corral de comedias* a wooden structure was erected (about 6.7 by 3.8 metres in size) covered by curtains – this was the *máquina* – which housed a stage in the Italian style (at least from 1737), with its front cloth, wings and side cloths painted in perspective, and one or more back cloths. Some of the puppeteers, hidden behind the backcloth, performed with puppets with an iron rod to the head, while others seem to have been rod puppets operated from beneath the stage, all of them richly costumed. The settings for the saints' and magic plays, with their depictions of heaven and hell, apparitions, seascapes and pyrotechnics, necessitated a large variety of stage machinery for the optical illusions and spectacular scenes always so well received by the public; in addition there were measures taken for security's sake, such as the network of threads forming a mesh screen that covered the stage opening to prevent any flames escaping into the auditorium.

13 I distinguish three important kinds of puppet performances from those times [1211-760], namely: marionette theatres, hand puppet theatres and mechanical theatre or tableau.

14 Puppets suspended by strings and operated by them; and to the ones manipulated by the fingers of the artist, 'puppets', 'hand puppets' or 'glove puppets'.

15 Hunchbacked figures moved by wires.

16 That in Spain puppets used to be manipulated by wires instead of strings.

17 Marionettes that were held by a wire stuck on their head, with the strings being the ones controlling the movements of their arms and legs.

18 See the publications by Cornejo (2010, 2012, 2015, 2016, 2017a, 2017b, 2017c), as well as the ones resulted from the Symposium La *máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América* (San Sebastián, 2016). The company *Máquina Real* has premiered, with its puppets, the comedies *El esclavo del demonio* (The Devil's Slave), by Mira de Amescua (2009), and *Lo fingido verdadero* (Pretending Made True), by Lope de Vega (2010).

The success enjoyed by these puppet performances was such that a number of the plays – *El esclavo del demonio* (The Slave of the Devil), *San Antonio Abad, Santa María Egipciaca* (Saint Mary the Egyptian) – were regularly performed for decades.

The recent knowledge of new documentation from the year 1631, with notable contributions regarding several technical aspects and the functioning of the machine in its early stages, invites us to rethink about its functioning and to conclude some aspects about which we can now provide some data[19]. But, above all, this article aims at presenting the virtual elevation of a royal machine on the stage of the recently reproduced *Corral de La Montería*, in order to show, thus, the Sevillian theatrical reality that, as happened in the rest of Spain at that time, had the machine of puppets among its rich manifestations (Bolaños-De los Reyes-Palacios-Ruesga, 2016b).

How was the royal machine of puppets in 1631?

Firstly, we must state that neither in the purchase documentation of this year, on the part of machinist Mighel Llobregat to Juan de Soto and Pedro Antonio de Fortesa, nor in the subsequent one in 1634 between machinist Valentín Colomer and the comedy author Francisco López, also in Seville (Cornejo, 2006, p. 17, according to documents found by Piedad Bolaños), is the supporting structure of the machine mentioned among the equipment sold. Therefore, it can be inferred that the royal machine companies, not even in these first years of existence, had and carried with them their own '*teatrillo*' (puppet stages) —as would be called nowadays— to be installed on the stage where they were to perform. Such supporting structure of the scene and, when applicable, of the puppeteers is known to have been built in each occasion and place, being adapted to the corresponding stage area and funded by each *corral* business; it is thus documented in Madrid, in 1656, where "el arrendamiento le ha de dar [al maquinista Francisco de los Reyes] el corral desocupado y madera para hazer enzima del teatro el tablado para los títeres"[20] (David-Varey, 2003, p. 425). In the preserved expense claims of the Madrilenian *corrales* (dating back to the 18th century), the highest expenditure always corresponds to the construction of the "theatro para la máquina"[21] by the stage-hand (Varey, 1957, pp. 294, 302 and 305).



3. Bare structure of the royal machine

19 We are referring to a purchase acceptance document of a royal machine which was sold by Valencian machinist Miguel Llobregat to Juan de Soto, from Alcalá de Henares, and Pedro Antonio de Fortesa, Majorcan, which, though signed in Seville on April 4th, 1631 (untraceable), was completed with a detailed inventory in Ayamonte (Municipal Archive of Ayamonte, AN, Diego González' clerk office, 1631, leg. 111). If these documents are considered here, it is because the inventory section was released, although lacking an examination and including gaps and transcription errors, by González (1997). Despite the fact that some of the data related to technical elements and func-tioning that appear in the inventory will be discerned in the present work, both the complete document and a second obligation contract between the members of the company are under analy-sis in all its freshness and will shortly be published.

20 The leasing agreement must provide [machinist Francisco de los Reyes] with the vacant *corral* and wood to build the deck for the puppets on the theatre.

21 Stage for the machine.

What the inventory does tell us is that all the objects linked to the purchased machine were enclosed in "seis arcas" (six chests); a considerable number compared with other companies that only carried two of them (Varey 1957, pp. 176 and 314). Their content begins with the list and description of everything that was necessary to arrange the stage where puppet theatre was performed:

> Primeramente, los castillos con el aparato de la máquina, palos nesesarios y demás adornos della, con su baya de lienzo pintada con diferentes figuras y países al olio.[22]

4. Bare structure of the royal machine
Front View





5. „Castles" and „fence" in bare structure

The inclusion of the word 'castles' before the 'paraphernalia, sticks, ornaments and fence' of the machine leads to the consideration of them as fixed components of the stage, instead of as a particular scenography for a specific type of comedy. This idea is reinforced by the enumeration, further on in the text, of "dos cortinas de jerguilla verde para las puertas de los castillos por do salen las figuras"[23], which denotes that there were two castles and that it was reasonable for them to have been placed on opposite sides of the stage: propitious places for the entry and exit of the puppets on scene, independently of the technique employed. Words such as 'castillo', 'castillejo' or 'castelet' (all of them with the meaning of 'castle'), have been used at different times and places to refer to the *teatrillo* of puppet theatre and, also, to the scaffolding and wooden structures in the form of a tower. 'Paraphernalia' must be understood as the decoration and ornaments of the machine; which, in the case of the setting, would at least include a lighthouse painted on the background that functioned as a complement to the 'castles'[24]. And 'fence' as the fabric division and wooden supports that cover and decorate the lower part of the royal machine and hide the puppeteers who perform from beneath.[25]

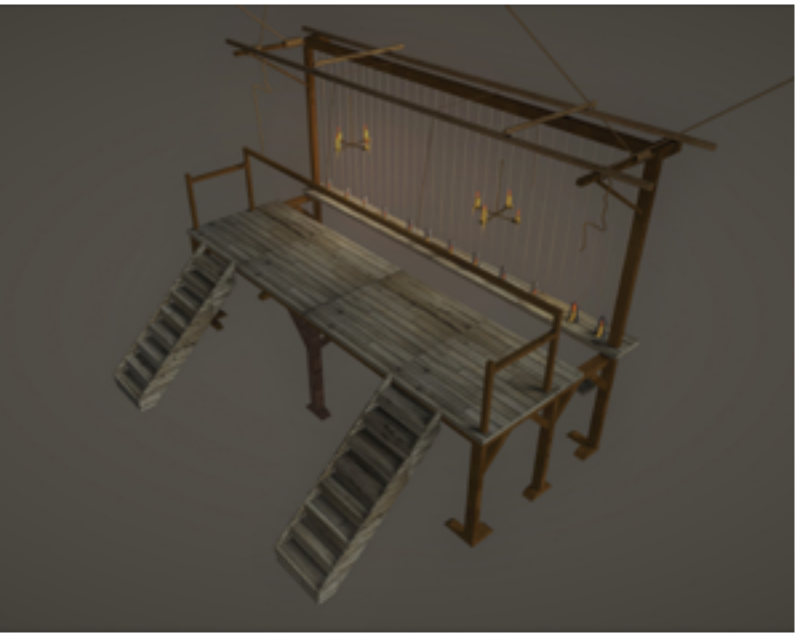
22 First of all, the castles with the machine's paraphernalia, necessary sticks and other ornaments, together with a fence made of oil paintings of different figures and countries on a canvas.
23 Two green *jerguilla* (thin fabric made of silk or, more commonly, wool) curtains for the doors of the castles through which the figures leave the scene.
24 Covarrubias, 1611, '*aparato*' (paraphernalia): "el ornato y sumptuosidad del señor, y de su casa" (the ornaments and sumptuousness of a lord and his house).
25 Covarrubias, 1611, '*valla*' (fence): "La tela, o pértiga afirmada en tierra con algunos pies, cuya altura viene a dar a los pechos de el



6. Front view of the complete royal machine

The inventory does not mention 'wings', 'drop-scenes' or 'perspective back-drops', words that do appear in some descriptions of the royal machine of the 18th century (Varey, 1957, pp. 177 and 291) and that, when they do, it clearly indicates that we are dealing with a small Italian style theatre, generally used for puppet theatre in Spain whereas it was still a minority for comedies performed with flesh and blood actors. In 1631, even though there are no references about these defining elements of the Italian style stage, because they did not exist, we do find the two side "castles" symmetrically placed for the entry and exit of the puppets next to the decorated background and, also, "dos cortinas de yladillo de seda verde y naranjado"[26] to close the stage area as it was done in Italy and the Madrilenian Court. The contrast between the stage view of the royal machine of puppets –kept in a space sealed all around– must have drawn the attention of an audience used to the stage of *corrales* –open and surrounded by public on three of its sides.

The existence of the aforementioned "two curtains" can be interpreted in two different ways: first, as the two being placed at each side of the proscenium arch to either cover or reveal the stage with symmetrical lateral movements; and second, as one curtain covering the entire proscenium arch and that may be lifted as a Roman curtain, whereas the other remains unfolded and fixed on the stage, only covering the high part of it so as to hide the puppeteers who perform from behind. This second formula is portrayed in some illustrations of *don Quixote*, in the episode of *Master Peter's puppet show* (Cornejo, 2006).



7. Illumination of candlestick holders, footlights and wired network

There were also "catorze baras de lienzo basto"[27] (11,7 m) with no specification as to whether they comprised one or several pieces; these large pieces of fabric could be used to seal the sides of the machine and, in those cases when the second curtain was not employed, to cover, as a drop-scene, the puppeteers who moved the figures from the back of the stage.

Regarding the illumination of the machine, there is an allusion to the existence of "seis candeleros o alcayatas para poner luses

hombre: ella divide los torneantes en el torneo de a pie, peleando uno de la una parte, y el otro de la otra" (fabric, or pole secured to the ground with a slight elevation, whose height reaches the men's chests: it separates the duellists in a standing tournament, so that each of them fought from one of its sides).

26 Two green and orange silk ferret curtains.

27 Fourteen *varas* (unit of length approximately equivalent to one yard) of rough canvas.

quando se representa de noche"[28]. It seemed that it was not always necessary to turn on the lights, with the resulting savings for the company. Nevertheless, in the winter evenings and in the covered *corrales*, these must have been essential for the optimum visibility of the scene. Even in some cases we know that the windows of the establishment were covered to achieve complete darkness and to increase the effect of the artificial light (Varey, 1957, p. 178). Apart from the lights for the illumination, there was another kind of 'fires' that, although not recorded in the inventory of 1631, does appear in the letter of obligation signed, also on May 15th, between the machine owners, Juan de Soto and Pedro Antonio Fortesa, and Valencian Jacinto Armunia, by which he committed himself to "hazer los fuegos"[29] in exchange for being paid *two reales* a day, along with the corresponding ones for his ration and performance. This "make the fires" refers to the use of gunpowder to achieve certain special effects –such as explosions, shots, clouds of smoke, battles, mouths of hell, etc.– necessary in the saints and magic comedies and, especially, siege or military ones; the three of them present in the repertoire of the machine inventoried in 1631, including a comedy of *La Conquista de Valencia* (The Conquest of Valencia), in which it is assumed that Armunia would have displayed all of his pyrotechnic skills. And, in spite of not appearing in these documents, it has to be recalled that the royal machine made general use, as fire protection and security, of a network of vertical threads as a grille to prevent the fire effects produced on stage from spreading outside of it (Cornejo, 2006, pp. 27-28).

Each of the performed comedies could need, apart from the common elements necessary for the functioning of the machine, structures and special rigging systems. In the case of the comedy referred to in the inventory as "*comedia de San Juan*", "una armadura para poner un púlpito"[30] was needed; that is, a simple and detachable structure to be set on the stage[31]. Besides, "una tramoya hecha de plomo con una bota y brocal de alambre para las tramoyas de san Juan y Cristo"[32]. It is difficult to venture its functioning beyond the fact that the lead must have been used as weight or counterweight. However, if the rigging system was meant for the scene of the baptism of Christ by St. John the Baptist (something we can only presume), it seems reasonable that the wineskin –similar to the actual wineskin used to store wine-served to contain and, in due course, to let out through the rigging system the baptismal water. In the *Comedia famosa de San Juan Bautista* (Madrid: printing house of Juan Sanz, s. a.), by Cristóbal de Monroy (1612-1649), the action is described as follows: "Chirimías llegan a una entrada, donde ay agua, decienden Ángeles cantando, con fuentes, conchas, y tohallas, y Christo se ponga, San Juan le bautiza."[33]

In the cited "*comedia de Morgana*" (comedy of Morgan), a magic comedy, there were four rigging systems, the first two for demonic monsters: "una tramoya de un dragón y otra de una sierpe"[34]; apart from another one with ropes and linen for a magical 'flight': "una manga de lienso para el vuelo en la comedia de Morgana con sus cuerdas de cáñamo"[35]. And a fourth one for some spectacular effect suffered by one of the comedy's gentlemen: "una figura de un galán vestido de damasco berde con sus alamares de plata fina pa la comedia de Morgana con una tramoya".[36]

A generic mechanism is also mentioned: "una tramoya hecha con sus garruchas"[37], useful, with its pulleys for the raisings and descents of any figure in the comedies that required it, which was nearly all of them. However, there are also rigging systems specifically created for a particular

28 Six candlestick holders or spikes to place lights when performing at night.
29 Make the fires.
30 St. John's comedy; a framework to place the pulpit.
31 Covarrubias, 1611, '*armar*' (assemble): "...y también se dize armadura, como la de la cama, que se arma y se desarma, con sus goznes y tornillos" (...and also called framework, as the one of a bed, which is assembled and disassembled, with its hinges and screws).
32 A rigging system made of lead with a wineskin and a wire stopper for the rigging systems of St. John and Christ.
33 Chirimías (musical instrument of the family of oboes) arrive at an entrance with water, singing Angels descend, with fountains, shells, and towels, and as Christ stands, St. John baptises him.
34 A rigging system for a dragon and another one for a serpent.
35 A linen cloth for the flight at the comedy of Morgan with its hemp ropes.
36 A figure of a gentleman in green damask with decorative fastenings made of fine silver for the comedy of Morgan with a rigging system.
37 A rigging system with its pulleys.



8. Side view with puppets and puppeteers

character, for example: "la figura del Arliquín con su tramoya"[38]; where it can be assumed that the character from the *commedia dell'arte* played a leading role in some acrobatic or spectacular act, something common in the *volatines* shows in the 17th and 18th century, or, in any case, participated in some *entremés* (interlude), since having the Harlequin as a comedy character was not habitual. It also appears: "vna figura de vn trompeta con su tramoya"[39], of which no information is known about the comedy it might have appeared in nor the reason why it was necessary for it to be equipped with a scenic mechanism. Finally, there was also a rigging system for a Virgin Mary on a column: "una colonia (sic) azul para la tramoya de la birgen"[40], who had to miraculously appear on stage.

Puppets are cited on the document under the name of 'figures', and in the royal machine sold by Miguel Llobregat there were, according to the inventory, a total of 138 figures. Out of these, five were bulls, 19 horses, 11 "figuras de manga con sus cabezas de madera"[41], (that is, the puppets that would be called nowadays 'glove puppets') and the rest, 103 full-body dolls —that normally were between 60 and 75 cm tall— adapted to be handled, some, from beneath with sticks and plinths, and, some others, from above with rods secured to the head. The total number could reach more than 150 if the mounts of the "cinco armados" and the "four moros de a caballo"[42] were not counted in the corresponding entry for the isolated horses, or if the "seis gitanos y gitanas para una danza"[43] were actually six gypsy men and six gypsy women.

With regard to the technique used to perform on the machine, it is very interesting that the inventory records: "tres dosenas de palos para llebar las figuras con sus tornillos de hierro"[44], that is, a total of 36 *varas*, which, as is known due to this document, were detachable thanks to "sus tornillos de hierro" and allowed to bring out to the stage a more than sufficient number of figures to perform any comedy. It can also be fathomed from the inventory that some figures meant to do dances and to parade must have been operated by a group of people, for instance, via collective plinths that easily allowed the execution of the desired movements. The abundance of bulls, horses, dances, carriages or the big procession of *La Conquista de*

38 The figure of the Harlequin with its rigging system.
39 A figure of a trumpeter with its rigging system.
40 A blue column for the rigging system for the Virgin Mary.
41 Cloth figures with their wooden heads.
42 Five armed men; four mounted Moors.
43 Six gypsy men and women for a dance.
44 Three dozen rods to carry the figures with their iron screws.



9. Puppets with ‚*rods to the head*‘ and ‚*rod puppets*‘



10. Puppeteers with puppets with ‚rods to the head‘ and ‚rod puppets‘

Valencia, together with the presence of "las puertas de los castillos por do salen las figuras"[45], invite us to envision this machine of 1631 with a highly predominant presence of plinth figures against the ones manipulated with the rod secured to the head.

The citation of "honse figuras de manga con sus cabezas de madera"[46] in the inventory, is specially interesting because it documents at a very early date the existence and use of what is known nowadays as 'glove puppets' and, until recently, under popular names such as '*cristobitas*'. It is true that the use of the word '*títere*' (puppet) is recorded since the early 16th century, but this generic term does not presuppose the technique of the doll. The use of the term "*figuras de manga*", however, exactly describes the technical essence of the glove puppet (hollow cloth body and wooden head) that was unknown to date, as far as we know, in the sphere of our Golden Age centuries. The question that arises is: did these puppets, of quite different mechanics and expressions, participate in the comedies per-formed with the machine? or did they, perhaps, only do so in their own scenes, as interludes, undoubtedly relaxed and jocular? The second option seems more likely, but the data known so far is insufficient and it is wise to wait for more findings to shed light on this matter.

After the 'cloth' puppets, it reads "ocho botargas"[47], which means deformed and masked figures, dressed in coloured remnants; which is a sign of the existence in the repertoire of

45 The doors of the castles through which the figures leave the scene.
46 Eleven cloth figures with their wooden heads.
47 Eight motleys.

the company of that other Golden Age genre, brief, grotesque and musical, known as farce comedy.[48]

Let us continue with the list of figures:
sinco toros
dose caballos grandes y seis chicos con sus sillas y frenos y demás jaeses
seis gitanos y gitanas para una danza
seis gigantes para otra dansa en la prosesión que se hace en la conquista de balensia con sus bestidos de telillas de colores[49]
Diverse groups of figures representing the civil and religious Valencian society also belong to such procession of *La Conquista de Valencia*. The civil courtship must have been opened by:
dos figuras de maseros con ropas de estameña colorada y sus masas de oja de lata para delante de los jurados[50]
Jurors that are not recorded in the figure inventory, unlike their four apparels. Whereas the section that corresponds to the First Estate is plentifully represented:
veinte figuras vestidas de frayles de diferentes religiones para la prosesión en la conquista de balensia
dos pelegrinos bestidos de picote
dos sacristanes
dos diáconos con sus ropas de raso berde
un clérigo con su capa de cola de damasco berde con su pasamano de oro fino alrededor
quatro clérigos
dos canónigos con sus musetas blancas para la dicha prosesión
dos obispos con bestidos de raso morado y sus roquetes
dos cardenales con bestidos de tafetán de color de nácar y sus roquetes[51]
To the warlike section of the piece about *La Conquista de Valencia*, it must have belonged, at least:
seis figuras de moros de a pie con diferentes bestidos
quatro moros de a caballo
un rey moro
seis [soldados] armados de a pie y sinco de a caballo
una figura de un rey con bestido de tafetán leonado y guarnesido y pasamano de oro falso y dos capas ynperiales, la una de raso leonado con su forro de tafetán asul y la otra de buretillo blanco[52]
In relation to:
la figura de la Birgen con su vestido de tafetán blanco para la conquista de Balensia[53]
it could be either the figure that appeared on the blue column at some point in the performance on the rigging system previously mentioned or an image that participated in the procession.
Moreover, in order to be used in those comedies that required them, there appear:
ocho figuras de damas, la una que servía de reyna vestida de tafetán leonado con guarnisión de oro falso = otra pajisa = otra de colorado = sinco de negro de tersiopelo raso con guarnisión de oro y plata falsa
dos figuras de viudas con sus mantos de seda

48 Terreros 1786-1793, ‚*botarga*' (motley): "el que lleva el vestido de botarga en las mojigangas, y comedias" (the one in a motley apparel in farce comedies, and comedies).
49 Five bulls; twelve big horses and six small ones with their saddles and bits and further harnesses; six gypsy men and women for a dance; six giants for another dance in the procession of the conquest of Valencia with their apparels of coloured remnants.
50 Two figures of macebearers with red serge apparels and their tin maces to be set before the jurors.
51 Twenty figures dressed as friars from different religions for the procession in the conquest of Valencia; two pilgrims dressed in *picote* (a coarse fabric made of goat hair); two sacristans; two deacons with their green satin clothes; a clergyman with his green damask train cloak with a fine gold rim around; four clergymen; two canons with their white mozzettas for such procession; two bishops with purple satin apparels and their rochets; two cardinals with their taffeta apparels in mother-of-pearl colour and their rochets.
52 Six figures of standing Moors with different apparels; four mounted Moors; a Moorish king; six armed standing [soldiers] and five mounted ones; a figure of a king with a tawny taffeta apparel with a trimming and fake gold rim and two imperial cloaks, one of tawny satin with its blue taffeta lining and the other one of white *buretillo* (fabric made of wool or silk).
53 The figure of the Virgin Mary with her white taffeta apparel for the conquest of Valencia.

vna figura de vn viejo vestido de negro con sus calsas atacadas[54]

It is quite likely that it was part of the comedy of St. John: “la figura de Cristo con su vestido de tafetán morado”[55]. Among the figures cited in the inventory, some provide data about other plays from the company‘s repertoire. This is the case with:

una figura de un fraile desnudo para la comedia de los mártires del Japón

las figuras de Simón Mago y Simón Pedro

la figura de San Jorge, todo dorado con su morrión, peto y espaldar, y su caballo blanco[56]

Furthermore, it also appears:

la figura de un viejo para los entremeses[57]

Together with the Harlequin ones, the one of the gentleman from the comedy of Morgan and the figure of the trumpeter that were previously mentioned when analysing the rigging systems.

An aspect that stands out is the importance given to the wardrobe description in this inventory. Its typological variety, the diversity in the quality of the fabrics recorded and the brightness and richness of their colours and ornamentation played a key role among the charms of the royal machine show, as was already known (Varey, 1957, 299, 301 and 315). Its in-depth analysis is worth a proper study that we leave for another occasion, together with the one of the inventoried stage props (carriages, flags, swords, canopy, chairs, cushions, etc.).



11. General view of the royal machine from the chambers

The inventory list also contributes to the addition of a soundtrack to the royal machine of puppets of 1631. In this regard, the presence of three very characteristic musical instruments of the theatrical activity helps. For the warlike and military scenes: “una caxa de guerra con sus baquetas” and “una trompeta”; and for dances and popular festive celebrations: “unas sonajas”[58]. To which another activity of our already mentioned Jacinto de Armunia should be added: the one as a *dulzaina* player. Armunia, for the five *reales* that he earned for his ‘performance’, must have played the *dulzaina* “dentro de la máquina” (his own dulzaina, we assume, since it is not recorded in the inventory), but also “a la puerta de la comedia o corral” and “por las calles”[59]; his role was quite relevant, because apart from adding music to the show, it served as a method to lure in people by the *corral* door as well as to advertise it on the streets. In this case, as in the one of Grenadian *dulzaina* player Juan Garrido, who was hired by machinist Valentín Colomer, also in 1631, the musicians were part of the company[60]. This was not the situation during the second half of the 18th century in the Madrilenian theatres,

54 Eight figures of ladies, one that served as a queen dressed in tawny taffeta with a fake gold trimming = a straw-coloured one = one in red = five in black smooth velvet with gold and fake silver trimming; two figures of widows with their silk cloaks; a figure of an old man dressed in black with his *calzas atacadas* (type of footwear that covered legs and thighs and was attached to the waist with laces).

55 The figure of Christ with his purple taffeta apparel.

56 A figure of a naked friar for the comedy of the martyrs of Japan; the figures of Simon the Sorcerer and Simon Peter; the figure of Saint George, all in golden clothes with his morion, breast and backplates, and his white horse.

57 The figure of an old man for the *entremeses*.

58 A snare drum with its drumstick; a trumpet; some zills.

59 Inside the machine; by the comedy or *corral* door; on the streets.

60 AHPS, Document VIII, March 31st, 1631, leg. 5538, ff. 128r-129v, in Bolaños, 2017, pp. 24-25.

when the municipal authority provided royal machine companies with a small orchestra, composed by three or four violins, one oboe and one double bass (Varey, 1972, 52).

The analysis of the documents cannot be concluded without discussing the findings about the repertoire of the royal machine that appear scattered all over them. Unfortunately, the comedies that were part of the transaction are not recorded in the inventory, though they are referred to in the introduction of the first Ayamontino document: "...vna máquina real de títeres con todos los bestidos, ar-cas, figuras, títulos, y comedias..."[61]. Yet, there is enough data to get a certain idea about its repertoire and the way the shows were offered.



12. General view of the royal machine from the *cazuela*

Among the comedies that were performed, it is fathomed that there were three of the so-called 'saints comedies': first, "*comedia de san Juan*", second, "comedia de los mártires del Japón" and the third one in which the "*figuras de Simón el Mago y Simón Pedro*"[62] appear. The repertoire also included a magic comedy: the "*comedia de Morgana*" (comedy of Morgan). A spectacular comedy considering what is known about its rigging systems for a "dragón", for a "sierpe" and for a "galán vestido de damasco verde con sus alambres de plata"[63], in addition to the "manga de lienzo para el vuelo [...] con sus cuerdas de cáñamo"[64] and a probable scene of the game of "cañas" (rods). This information is particularly interesting because there are no findings whatsoever in our Golden Age literature about a drama piece under this name, nor having the famous sorceress as the leading role.[65] The last play cited –and the best documented– is referred to in four occasions as "*la conquista de Valencia*", and can be classified as a typical 'siege' comedy, in which Christians conquer the city against the Moors and celebrate it with a big parade.

Both the typology of comedies as well as the proportion that exists among them correspond to what is known about the repertoires staged by the royal machine in the 17th century (Cornejo, 2016c, pp. 46-52). Moreover, the documentation also confirms the formula followed by the show of the royal machine, which was no different from the one followed by the actor companies: performance of a comedy divided into three acts, preceded by a *loa* (prologue) and separated by *entremeses*, dances, farce comedies or other festive pieces. Even though the documentation from 1631 does not mention the *loa*, it does mention, direct or indirectly, the *entremeses*, dances, farce comedies, and bullfighting or *volatines* shows.

61 ...a royal machine of puppets with all the apparels, chests, figures, titles, and comedies...
62 Comedy of St. John; comedy of the martyrs of Japan; figures of Simon the Sorcerer and Simon Peter.
63 Dragon; serpent; gentleman in green damask with decorative fastenings made of silver.
64 A linen cloth for the flight [...] with its hemp ropes.
65 The character of the sorceress, fay or Fata Morgana is part of the medieval Arthurian legends, where she appears as King Arthur's half-sister. She appears in a famous episode of the chivalric novel *Tirant lo Blanch*, by Joan Martorell (1490); but, above all, she is known for being part of the chivalric adventures of *Orlando furioso*, by Ludovico Ariosto (in consecutive versions by the author between 1516 and 1532).

This can be concluded with the assertion that the rich documentation here presented about the royal machine of puppets confirms much of what was known about the royal machine of 1631, but based on documents from the 18th century. Some innovations, such as the use of the 'castles', the rods with screws to carry the figures, the presence of 'cloth' figures, the actors-*dulzaina* players, etc. shed light on aspects that were unknown to date about the functioning, the technique and the aesthetics of the royal machine. These aspects, supported by studies previously carried out by this Research Group, currently allow a visual representation of one of those machines that existed in the Seville of 1631, within the framework of a virtual recreation of the *Corral de La Montería*.

The royal machine and the stage frame from the 17th century onwards. Ideas and thoughts.

When having a look at the first images of the royal machine virtually reconstructed from the analysed descriptions and documents, and placed in the stage of the *Corral de La Montería*, whose virtual model has been meticulously drawn, ideas fly trying to envision the possible sensations of the audience of the Seville of 1631 when attending one of those performances.

The first idea that emerges is that, to gaze at the royal machine, the audience had to go to the *Corrales de Comedias*, that is, to the theatre buildings where the repertoire of the Spanish Golden Age was successfully performed. It was, thus, and in modern words, a theatre audience. They knew about the performance, date, time and place thanks to the pertinent advertisements and they paid for a ticket to enjoy the show. And what is more, for an enthusiastic audience addicted to comedies as the one in the 17th century, it allowed them, during Lent, to keep on enjoying their favourite entertainment.



13. General view of the royal machine from the courtyard stands

The second idea that comes to mind, when having a look at the recreated images of the royal machine, has to do with the effect it would cause in the audience the size and formalization of the artefact placed on the stage of the *corrales de comedias* and, in particular, on the stage of the *Corral de La Montería* of Seville, one of the paradigmatic examples of the typical theatre architecture of the Spanish Golden Age. The scenic artefact, which would practically take up the totality of the *corral*'s stage, exceeds in dimensions and resources the tableaux of the puppet shows that were successfully performed on streets and squares, inns and yards. The size and detail of the puppets, figures and apparel, and the variety of sets, props and stage effects in the stage area immediately suggest a new and different relationship between the type of show and the audience, a very different one from that of the comedies in the *corrales* and of the aforementioned tableaux. That is because the lines of vision of the audience in the different parts of the *corral* (courtyard, *cazuela* and chambers), due to the proscenium arch, were very different

from the more open ones of the *corrales*, although the artefact were brought forward to the front limit of the stage to enjoy what the royal machine had to show. The members of the audience that were naturally favoured were the ones placed in front of the artefact. These front positions enabled, as well, a better enjoyment of all kinds of effects, ultimately, of the "stage magic" the theatre had always sought and even more during the Baroque period.

The third idea emerges from the consideration of Seville's history, especially at the end of the 16th century and beginning of the 17th century. Seville, as is known, was the leading port for all connections with the West Indies. It was, therefore, the city where all possible innovations gathered, not only from the Spanish Court, but also from European countries such as France and, certainly, from Italy, since the latter had permanent commercial relations with Seville since the 14th century, when merchants from both Plasencia and Genova successfully traded with Seville. It is plausible, hence, to believe that the Seville of 1631 kept up to date on the innovations introduced in the Italian and European theatre. The historical moment we can call *the Golden Age of theatre* –which covers from the mid-16th century with the birth of Lope de Vega (1562) and Shakespeare (1564) until well into the 17th century with the death of Calderón de la Barca (1680)– is the period when the first and crucial steps are taken towards the configuration of the theatre building as an Italian style theatre. It is likewise the moment of greatest accumulation and distribution of any kind of ideas and goods in Seville, from Europe to the West Indies and vice versa. These were also the years of the presence of Italian architect and theatrical designer Cosme Lotti in Spain (1626), who doubtlessly knew about the findings of Gian Batista Aleotti in Parma about the invention of the stage wings (1611) and the construction of the *Teatro Farnese* (1618), considered as the first Italian style theatre, since it had a completely formalised stage frame to enable the perfect appreciation of the perspective effect provided by the wings. That great innovation attracts all European Courts. In London the first Italian style stage is built in 1631 and in Paris in 1645. Cosme Lotti himself built in Madrid the *Coliseo del Buen Retiro* (1640), the first theatre in Spain where all these scenic innovations could be found.

These coincidences lead us to consider the possibility of the royal machine as a kind of metatheatre, of sample for the audience of the possibilities of the modern stage area, still inside a *corral* and, in the future, as an Italian style theatre building of its own that opens the door to multiple possibilities that, as is known, took place already in the 18th century. For all of us, this hazardous hypothesis presents itself as a research path to be followed as we progress in the study on the theatre building in the Spain of that time.

GRUPO de INVESTIGACIÓN
teatro siglo de oro
Bolaños-De los Reyes-Palacios-Ruesga

Piedad Bolaños Donoso (University of Seville)
Mercedes de los Reyes Peña (University of Seville)
Vicente Palacios (Scenographer)
Juan Ruesga Navarro (Architect and Scenographer)

more information in spanish but with many pictures:
http://investigacionteatrosiglodeoro.com/
https://www.facebook.com/INVESTIGACIONTEATROSIGLODEORO

REFERENCES

Agulló 2011
Mercedes Agulló y Cobo, "*Nuevos documentos para la historia del teatro español*". en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. In memoriam Ricard Salvat, Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2011, pp. 11-75.

Bolaños 2006
Piedad Bolaños Donoso, "*Roque de Figueroa y el ‚cuarto' Coliseo sevillano (1631-32)*", *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, 2006, pp. 9-38.

Bolaños 2008
Piedad Bolaños Donoso, "*Luis de Belmonte Bermúdez y el ‚tercer' Coliseo sevillano (1620-1631)*", en *Cervantes y su tiempo. Lectura y Signo*. Anejo I, Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech, eds., León, Secretariado de Publicaciones, 2 vols., 2008, vol. II, pp. 291-340.

Bolaños 2009
Piedad Bolaños Donoso: "*El Coliseo, corral de comedias sevillano: vicisitudes en su segunda etapa (1614-1620)*", *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al prof. Kazimierz Sabik*, Ed. a cargo de Karolina Kumor. Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia. Varsovia, 2009, pp. 279-306.

Bolaños 2010
Piedad Bolaños Donoso, coord., *Rutas del Teatro en Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2010, en línea (web www.rutasteatroandalucia.es).

Bolaños 2011a
Piedad Bolaños Donoso, "*Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedias sevillanos (1679*)", en *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, José Fernández López y Lina Malo Lara, eds., Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, 2011a, pp. 383-417.

Bolaños 2011b
Piedad Bolaños Donoso, "*Nacimiento del corral de La Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, el mozo, al frente de la gestión*", en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. In memoriam Ricard Salvat, Elisa García-Lara y Antonio Serrano, coords., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2011b, pp. 291- 370.

Bolaños 2017
Piedad Bolaños Donoso, "*La realidad del teatro español en el Siglo de Oro (De comediantes a/y titiriteros: de tal palo, tal astilla)*", en *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Francisco J. Cornejo, dir., UNIMA Federación España, 2017, edición digital, pp. 15-42.

Bolaños-Palacios-Reyes-Ruesga 2012
Piedad Bolaños Donoso, Vicente Palacios, Mercedes de los Reyes Peña y Juan Ruesga Navarro, "*El corral de la Montería de Sevilla: metodología y resultados en su reconstrucción virtual*", *Teatro de Palabras*, 6, 2012, pp. 221-248, con Imágenes de la maqueta virtual y Videopanoramas.
www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum06Rep/TeaPal06Monteria.pdf

Bolaños-Reyes-Palacios-Ruesga 2016a
Piedad Bolaños Donoso, Mercedes de los Reyes Peña, Vicente Palacios y Juan Ruesga Navarro, "*Corrales de comedias en el Siglo de Oro*". Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Artescénicas*, 4 de junio 2016, pp. 34-37.

Bolaños-Reyes-Palacios-Ruesga 2016b
Piedad Bolaños Donoso, Mercedes de los Reyes Peña, Vicente Palacios y Juan Ruesga Navarro, "*El Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del edificio y de su dispositivo escénico*". Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 17, 2016, pp. 8-29.

Bolaños-Reyes-Palacios-Ruesga 2017
Piedad Bolaños Donoso, Mercedes de los Reyes Peña, Vicente Palacios y Juan Ruesga Navarro, "*Theatrical Spaces and Staging Corrals from the Spanish Golden Age*", Grupo de Investigación (Bolaños - de los Reyes - Palacios - Ruesga), *Die Vierte Wand*. Organ der Initiative TheaterMuseum Berlin e.V, Ausgabe 007, Mai 2017, pp. 102-113 (Traducción al inglés del artículo original publicado en español en Apuntes del Alcázar de Sevilla, 17, 2016, pp. 8-29).

Cornejo 2006
Francisco J. Cornejo, "*La máquina real. Teatro de títeres en los corrales de comedias españoles de los siglos XVII y XVIII*", *Fantoche. Arte de los Títeres*, nº 0, 2006, pp. 13-31.

Cornejo 2010
Francisco J. Cornejo, "*Títeres en la ciudad: las representaciones de la 'máquina real' en los corrales de comedias españoles de los siglos XVI y XVII*", en *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*, Gijón, Ediciones Trea, 2010, pp. 59-76.

Cornejo 2012
Francisco J. Cornejo, "*Un Siglo de Oro titiritero: los títeres en el corral de comedias*", en *XXVII y XXVIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2012, pp. 11-36.

Cornejo 2015
Francisco J. Cornejo, "*Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España*", *Fantoche. Arte de los Títeres*, nº 9, 2015, pp. 36-74.

Cornejo 2016
Francisco J. Cornejo, "*Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630-1750)*", *Fantoche. Arte de los Títeres*, nº 10, 2016, pp. 18-39.

Cornejo 2017a
Francisco J. Cornejo, "*Máquina Real*", en *World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)*, Charleville-Mézières: UNIMA, 2017. https://wepa.unima.org/en/maquina-real/ [14/02/2018].

Cornejo 2017b
Francisco J. Cornejo (dir.), *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Madrid: UNIMA Federación España, 2017.

Cornejo 2017c
Francisco J. Cornejo, "*El repertorio de la máquina real*", en Francisco J. Cornejo (dir.), *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, Madrid: UNIMA Federación España, 2017, pp. 43-97.

Covarrubias 1611
Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Davis-Varey 2003
Charles Davis y John E. Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos*, 1634-1660. *Estudio y documentos*, 2 tomos, Londres, Tamesis Books, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXV-XXXVI, 2003.

González 1997
Antonio Manuel González Díaz "*Títeres en la Huelva del siglo XVII: un documento en el Archivo de Protocolos de Ayamonte*", *Huelva en su historia*, nº 6 (1997), pp. 231-233.

Jurkowski 1996
Henryk Jurkowski, *A History of European Puppetry from its Origins to the End of the 19th Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1996.

Lloret 1999
Jaume Lloret Esquerdo, "*Repertorio temático del teatro de títeres en España*", en *Documenta 1*, Alicante: Festitíteres 99, 1999, pp. 5-54.

Reyes 2001
Mercedes de los Reyes Peña, "*Los profesionales del espectáculo en el Corpus hispalense de 1631*", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Irene Pardo Molina y Antonio Serrano, eds., Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2001, pp. 115-142.

Reyes 2005
Mercedes de los Reyes Peña, "*Algunas noticias sobre el dramaturgo Luis de Belmonte Bermúdez y la vida teatral sevillana de 1631*", en "*Corónente tus hazañas*". *Studies in Honor of John Jay Allen*, Michael J. McGrath, ed., Newark, Deleware, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 155-164.

Reyes 2006
Mercedes de los Reyes Peña, "*El Corral de la Montería de Sevilla*", en *El corral de comedias: espacio escénico, espacio dramático. Actas de las XXVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, 6, 7 y 8 de julio de 2004, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, eds., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 19-60.
Reyes-Palacios 2015
Mercedes de los Reyes Peña y Vicente Palacios, "*Los dos amantes del cielo*, de Pedro Calderón de la Barca. Análisis de una hipotética representación en el Corral de la Montería de Sevilla. Reconstrucción virtual del uso y funcionamiento de la maquinaria escénica", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 11, junio 2015, pp. 44-123 (http://www.anagnorisis.es).
Reyes-Palacios (en prensa)
Mercedes de los Reyes Peña, y Vicente Palacios, "Lope y las tramoyas. Reconstrucción virtual en el Corral de la Montería de diversos tipos de maquinaria escénica utilizados por el Fénix en sus comedias escritas para o representa-das en corrales", en *Congreso Internacional Entresiglos. Literatura e Historia, Cultura y Sociedad. En Homenaje al Profesor Joan Oleza* (Valencia, 19-21 de octubre de 2016), organizado por el Departamento de Filología Española de la Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, del TC/12 Red del Patri-monio Teatral Español y VLC / Campus.de la Universitat de València, artículo en prensa.
Sánchez Arjona 1898
José Sánchez-Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1898; ed. facs. con "Prólogo" y "Apéndice bibliográfico" por Piedad Bolaños Donoso y Mercedes de los Reyes Peña, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayun-tamiento, 1994.
Sentaurens 1984
Jean Sentaurens, *Seville et le theatre de la fin du Moyen Age a la fin du XVIIe siecle*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1984.
Terreros 1786-1793
Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana, 4 vols*, Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1786-1793.
Varey 1953
John E. Varey, "*Titiriteros y volatines en Valencia 1585-1785", Revista Valenciana de Filología,* III, 1953, pp. 215-276.
Varey 1957
John E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta medidos del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
Varey 1972
John E. Varey, *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1972.
Varey 1995
John E. Varey, *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid: 1758-1840. Estudio y documentos*, Madrid, Támesis, 1995.

Die Puppentheatersammlung Dresden
ein verborgenes Museum?
von Lars Rebehn

Die 1952 gegründete Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (SKD) ist die zweitälteste Sammlung ihrer Art in Deutschland. Wenn man ihre Vorgeschichte berücksichtigt ist sie sogar mit Abstand die älteste Sammlung, da ihre Anfänge bis in die 1880er Jahre zurückreichen. Zugleich ist sie mit über 12.000 Theaterfiguren und insgesamt über 200.000 Exponaten auch die zweitgrößte Sammlung ihrer Art. Zudem war sie auch das einzige selbständige Theatermuseum der DDR.

Trotzdem wird die Sammlung momentan nicht angemessen wahrgenommen. In der Auflistung der Puppentheatermuseen, die in „Die Vierte Wand" (Nr. 6, Seite 55) erschien, wird sie nur am Rande erwähnt. Das Problem besteht darin, dass durch Umstrukturierungen innerhalb der Museumsorganisation die Selbständigkeit eingeschränkt wurde. Hinzu kommt, dass es seit 2005 keine eigenen Ausstellungsräume gibt und sich die Sammlung seither mit gewöhnlich jährlich wechselnden Ausstellungen auf kleiner Fläche im Museum für Sächsische Volkskunde im Jägerhof präsentiert.

Die Geschichte

1952 übereignete der Leipziger Lehrer Otto Link (1888-1959) seine private Puppentheatersammlung der Kulturverwaltung des Landes Sachsen unter der Bedingung, dass er Leiter der „*Staatlichen Puppenspielsammlung*" werden würde. Die Vorgeschichte reicht aber bis in die 1880er Jahre zurück, als der Leipziger Arzt Arthur Kollmann (1858-1941) seine Leidenschaft für das Puppenspiel entdeckte und sich mit vielen reisenden Puppenspielern, die Sachsen und Thüringen mit ihren Wohnwagen durchwanderten, anfreundete.

Der Teufel als Frontsoldat, vermutlich aus: „*Ein Jahrmarktspiel von gestern und heute*", Grazer Puppenspiele 1921.
Foto: Lydia Friedrich



1927 vermachte er dem Leipziger Museum für Völkerkunde im Grassimuseum seine Sammlung, zu der vier Marionettenbühnen, zwei große Handpuppenbühnen und einige alte Haustheater gehörten. Die wertvollsten Schätze aber waren die teils sehr alten Textbücher und die umfangreiche Korrespondenz mit Puppenspielern, die bis in die 1880er Jahre zurückreichte. Da Kollmanns Kurzschrift ungebräuchlich geworden war, half ihm der Lehrer Otto Link bei der Sichtung. Stenographische Notizen wurden von Link säuberlich übertragen und mit Anmerkungen versehen, die Kollmann ihm diktierte. So erhielt Otto Link nicht nur einen tiefen Einblick in das Thema, sondern wurde von Kollmann auch mit Dubletten bedacht. Der Anfang einer neuen Sammlung. Kollmanns Sammlung überstand den Krieg nicht vollständig. Als 1943 das Grassimuseum nach Bombentreffern ausbrannte, wurden Bühnen und Bühnenbilder vernichtet, andere Dinge bei der Auslagerung zerstört. Nachdem der verbliebene Schatz fast dreißig Jahre unangetastet in Kisten gelegen hatte, wurden die Sammlungen 1972 endlich vereint.





Das Theater der Familie Ohne in Zittau (1801). Vorderansicht und Blick in die Mechanik mit Wellenbaum und Versenkung. Fotos: F. Höhler

„*Die Abenteuer des kleinen Buckligen*“, Marionetten der Versuchsbühne des Bauhauses, Weimar 1923. Gestalter: Kurt Schmidt. Foto: F. Höhler

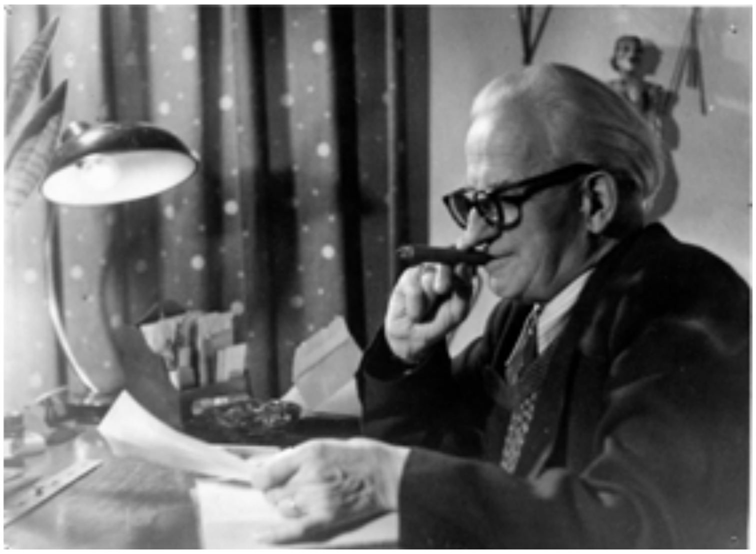


Otto Link hatte als Redakteur der ersten deutschen Puppenspielzeitschrift „*Das Puppentheater*“ und als Mitbegründer der Weltpuppenspielervereinigung UNIMA 1929 in Prag zahlreiche Kontakte knüpfen können. Auf den Spuren Kollmanns freundete er sich mit vielen Marionettenspielern, die noch immer mit ihren Wohnwagen über die Dörfer zogen, an. 1933 änderte sich alles. Als Sozialdemokrat zog er sich in eine innere Emigration zurück, trat nicht einmal wie üblich dem NS-Lehrerbund bei. Dafür legte er am 1. April 1935 sein erstes Inventar an, das ab sofort alle Neuzugänge der Sammlung enthielt. Als Volksschullehrer mit kleinem Einkommen und wenig Platz sammelte Otto Link vor allem Bücher, Handschriften und Archivmaterial, die er – fein säuberlich in Mappen verstaut – im Arbeitszimmer und im Keller unterbrachte. Seine erste größere Erwerbung wurde 1938 das Oehme-Theater aus dem Jahre 1801, das er über einen längeren Zeitraum in Raten abbezahlte.

Das Oehme-Theater, 1801 in Zittau entstanden und ursprünglich ohne eine einzige Schraube zusammengesetzt, ist eines von wahrscheinlich nur drei in Deutschland erhaltenen alten Modelltheatern mit Versenkung und kompletter Untermaschine, die über einen Wellenbaum den Kulissenwechsel ermöglicht. Der zeitgleiche Wechsel der Soffitten und das Abblenden der Rampenbeleuchtung durch eine hochfahrbare Blende sind nicht mehr erhalten, aber noch erkennbar. Die beiden

anderen Theater befinden sich in Mannheim (Modell des Nationaltheaters Mannheim aus der Familie Dalberg) und Schwäbisch-Gmünd (Leubesche Dockenkomödie aus Ulm).

Otto Links Sammlung überstand den Krieg, weil er mehrfach eigenhändig Brandbomben löschte. Als in der DDR das Puppenspiel nach sowjetischem Vorbild gefördert werden sollte, wurde er als Fachberater für Ausstellungen nach Dresden berufen und seine Sammlung zum Ausgangspunkt einer regen Ausstellungstätigkeit. Ziel der DDR-Kulturpolitik war es, die privaten Puppenbühnen sukzessive abzuschaffen und die traditionellen Bühnen komplett zu verbieten. In den 1960er Jahren kam jede dritte Puppenbühne der DDR aus dem Bezirk Dresden. Verantwortlich dafür war Otto Link, der in den entscheidenden Jahren der Verfolgung seine Hand schützend über die privaten Bühnen seines Bezirkes gehalten hatte. Die Puppenspieler hatten ihn dafür liebevoll „*Papa Link*" genannt. Untergebracht war die Sammlung 1953 bis 1959 in einem Barockhaus der Friedrich-Engels-Straße (Königstraße) Nr. 15, das heute das Kulturrathaus der Stadt Dresden beherbergt. Hier standen zehn Räume für Arbeitsplätze und Sammlung, die hier in der Art eines Schaudepots präsentiert wurde, zur Verfügung. Die Räume weckten Begehrlichkeiten, so dass gleich nach Otto Links Tod die Kündigung erfolgte, weil die SED Bedarf angemeldet hatte.



Otto Link an seinem Schreibtisch (Foto um 1955)

1952 war die Puppentheatersammlung dem Staatlichen Museum für Volkskunst angeschlossen worden. Die Berührungspunkte waren kaum mehr als eine gemeinsame Kostenstelle in der Verwaltung. Nachdem aber auch der designierte Nachfolger Links überraschend starb, wurden die Verbindungen enger. Der Museumsdirektor Manfred Bachmann musste einen neuen Leiter und neue Räumlichkeiten finden. Als Leiter wurde der Lehrer und Amateurpuppenspieler Rolf Mäser berufen, den es aber erst durch ein Studium zu qualifizieren galt. Ein neues Domizil wurde mit dem Radebeuler Hohenhaus, einem zur Villa umgebauten Weinbergshaus aus dem späten 16. Jahrhundert, bezogen. Hier standen allerdings nur sechs Räume zur Verfügung, von denen drei nicht beheizt werden konnten. Nachdem im Laufe der 1970er Jahre die anderen Mieter auszogen, wurde die Puppentheatersammlung zum alleinigen Nutzer. Das Haus, das vom Schwamm befallen war und sich in Westbesitz befand, wurde durch kreative Umnutzung von Mitteln aus der Zwingerbauhütte gerettet. 1986 konnte die erste ständige Ausstellung im Haus eröffnet werden, die durch Wegfall von Arbeitsplätzen nach Streichung von Planstellen ab 1990 noch einmal bedeutend erweitert wurde.

Die Puppentheatersammlung war 1968 mit dem Staatlichen Museum für Volkskunst zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gekommen und erhielt auf Bestreben des Generaldirektors 1972 einen eigenen Direktionsbereich. Die Sammlung wuchs und wuchs, die zeitweilige Lagerung von Objekten in ungeeigneten Baracken ließ sie aber auch wieder schrumpfen. Die wichtigste Erwerbung der 1970er Jahre wurden elf Marionetten von der Versuchsbühne des Bauhauses in Weimar. 1990 arbeiteten in der Puppentheatersammlung elf Mitarbeiter. Mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten wurde der Rotstift angesetzt. Als der Direktor 1991 in Rente ging, wurde seine Stelle nicht wiederbesetzt, 1998 mit einer Satzungsänderung die Puppentheatersammlung als eigenständiger Direktionsbereich und selbst als Abteilung, abgeschafft. Nur die eigene Ausstellung und insbesondere die umfangreiche Sammlung hielten nach außen den Anschein aufrecht. Das Hohenhaus

gehörte seit 1990 einer Erbengemeinschaft, die unterschiedliche Ansichten vertrat. Eine Erbin schenkte ihr Viertel einem gemeinnützigen Verein, um das Haus der Öffentlichkeit zu erhalten. Trotz zahlreicher Willensbekundungen erwarb jedoch kein öffentlicher Träger die Immobilie. Schließlich wurde das Haus günstig an eine Privatperson verkauft, die es der Öffentlichkeit zu erhalten versprach, dieses Versprechen aber nicht einhielt. Die Forderungen an die Puppentheatersammlung waren unhaltbar, so dass diese provisorisch in die Garnisonkirche in der Dresdner Albertstadt zog. Dieses Provisorium sollte eigentlich nur kurzfristig genutzt werden, aber alle Pläne für neue Räume zerschlugen sich, so dass ab 2005 kleine Ausstellungen im Jägerhof gezeigt wurden. Ein bereits fertig erarbeiteter Bauantrag für das Japanische Palais wurde nicht umgesetzt.

Zwischen 2008 und 2017 wurde das Museum zunächst einmal virtuell präsent. Im Rahmen eines Inventurprojekts wurden über 60.000 Sammlungsgegenstände in der eigens entwickelten Museumsdatenbank Daphne erfasst. 11.000 von diesen Datensätzen sind wiederum gegenwärtig in der Online-Collection der SKD recherchierbar (https://skd-online-collection.skd.museum). Deren Zahl wächst beständig und soll zukünftig auch – wenn die Finanzierung weiterer Projekte gelingt – um Dokumente erweitert werden.

Die Zukunft

Im Dezember 2017 wurde nach langen Verhandlungen in Anwesenheit des Ministerpräsidenten des Freistaates Sachsen und der Staatsministerin für Wissenschaft und Kunst ein Vormietvertrag für die Unterbringung der Puppentheatersammlung auf dem Gelände des Kraftwerks Mitte im Herzen Dresdens unterzeichnet. Nach achtzehn Jahren Provisorium wird voraussichtlich 2021 eine neue Ausstellung auf der zum Kulturzentrum entwickelten Industriebrache entstehen. In direkter Nachbarschaft haben bereits 2016 die Staatsoperette Dresden und das Theater Junge Generation Einzug gehalten. Zum TJG gehört auch die Sparte Puppentheater mit sieben Puppenspielern, die 1952 als Staatliches Puppentheater Dresden gegründet wurde. Dessen erstes Stück „*Der fröhliche Sünder*“, die allererste Stabpuppeninszenierung der DDR, wird mit dem kompletten Bühnenbild direkt gegenüber der Theaterstraße wiederzufinden sein. Ebenso Pack- und Wohnwagen, mit denen die Puppenspieler vor hundert Jahren über die Landstraßen zogen.

Rekonstruktion einer Szene im Theatrum mundi.






Kaiserin Maria Theresia und ein türkischer Minister mit Brett vor dem Kopf, Stabpuppen von Achim Freyer zu „Münchhausen“, Staatliches Puppentheater Dresden 1959, Foto: Alexandra Löser

Im Foyer wird ein komplettes historisches Marionettentheater aufgebaut, dessen Proszenium allein eine Höhe von 5,20 Metern und eine Breite von 10,40 Metern aufweisen wird, bei einer Bühnenöffnung von 2,30 x 4,50 Metern. Dazu kommen Leuchtbilder, die die Puppenspieler als Nachspielattraktion zeigten, und ein Theatrum mundi oder Welttheater, bei dem kleine mechanische Figuren auf mehreren hintereinander angeordneten Laufschienen über die vier Meter breite Bühne bewegt wurden. Mit über 2400 Objekten hat die Puppentheatersammlung den größten Bestand weltweit an Theatrum-mundi-Figuren und Bühnenbildern und kann eine ganze Reihe Szenen aus verschiedenen Bühnen präsentieren. Es wird Kaspertheater der Jahrmärkte zu sehen geben, darunter einen Figurensatz aus dem Jahre 1867 und eine Bühne von 1901.

Das Puppentheater des 20. Jahrhunderts wird durch Marionetten des Baden-Badener Künstler-Marionettentheaters Ivo Puhonny (ab 1911) repräsentiert, durch Agitprop-Marionetten aus dem Revolutionsjahr 1918, durch die Grazer Puppenspiele der Künstlervereinigung Freiland (1921-1923) und natürlich die Bauhauspuppen, die allerdings niemals eine Aufführung erlebten. Handpuppen, die während des Ersten Weltkrieges aus Ästen und Taschentüchern gefertigt wurden und in deutschen Schützengräben der Ostfront zum Einsatz kamen, sind ebenso zu sehen wie französische Guignol-Puppen

aus einem Offiziersgefangenenlager im Erzgebirge. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Entwicklung des Puppentheaters in der DDR mit den ersten beiden Stabpuppeninszenierungen, zahlreichen Theaterfiguren der Bühnenbildner Achim Freyer und Andreas Reinhardt bis zur subversiven Inszenierung „*Die Jäger des verlorenen Verstandes*“ der Gruppe Zinnober. Auch ganz neue Inszenierungen werden zu sehen sein und immer wieder gegen andere Figuren der Sammlung ausgetauscht werden.



Der zukünftige Standort vor dem Ausbau, Foto: Lydia Friedrich

Das Ziel ist ein lebendiges Museum, das nicht nur dem Normalbesucher etwas bietet, sondern auch Anlaufpunkt für Fachleute – Wissenschaftler, Theatermacher, bildende Künstler und Pädagogen – ist. Dafür sollen Teile des Depots als allgemein zugängliches Schaudepot, andere zumindest in Sonderführungen betreten werden können. Im Herzen der Sammlung wird es einen Studiensaal mit Zugang zu Bibliothek und Archiv geben, in dem auch nicht ausgestellte Puppen studiert werden können. Um diesen Studiensaal gruppieren sich die Arbeitsplätze aller Mitarbeiter. Auf über 2300 m² Fläche werden so Ausstellung, Depot, Arbeitsplätze, Werkstätten, Bibliothek und Archiv vereint.

Der Autor studierte Volkskunde, sowie Sozial- und Wirtschaftsgeschichte in Hamburg mit einer Spezialisierung auf Marionetten und Puppentheater allgemein. Seit 1997 ist er ist Konservator der Puppentheatersammlung in Dresden.



Der König aus „*Die Jäger des verlorenen Verstandes*“, Gruppe Zinnober, Berlin 1982. Foto: F. Höhler

SpielFigurenSammlung in Magdeburg

Ein Besuch

von Dr. Stefan Gräbener


Jutta Balk: Clown Ripsi-Pipsi, Marionette 1948, 40cm

Nicht zwingend muss ein Museum auch einen historisch relevanten Raum einnehmen. Schließlich hängt es stark vom konkreten Thema ab, ob dies überhaupt möglich, respektive sinnvoll ist.

Die unmittelbare Nachbarschaft von Museum und aktiver Bühne ist jedoch grundsätzlich immer eine besondere Herausforderung und letzten Endes ein Glücksfall. Insbesondere in punkto TheaterMuseum im weitesten Sinne.

Die Vorgabe der Räumlichkeiten wird geschickt zur Gliederung der historischen Etappen genutzt. Angesichts der vorwiegend unterlebensgroßen Figuren fällt dies leichter als in Bezug auf reale Menschen.

Die Vielfalt der Figuren ist dabei wirklich bemerkenswert. Darunter finden sich nicht nur spezielle Charaktere für konkrete Stücke, sondern auch stückunabhängige Typen. Zudem wird wunderbar belegt, dass das Puppenspiel eben nicht nur etwas für Kinder ist und weit über das Klischee des Kasperletheaters hinaus geht. Es fällt schwer nicht alles an zu fassen, da die Ausstellung weitestgehend auf Vitrinen und somit trennendes Glas verzichtet. Das macht den Eindruck noch unmittelbarer und die Versuchung groß! Jedoch stellt sich wohl bei jedem Besucher ob der überwältigenden Kreativität der Puppenmacher der notwendige Respekt ein, der es einem gebietet die Finger bei sich zu behalten.

Dankenswerter Weise gibt es zu Beginn des Rundgangs einige Möglichkeiten doch ein wenig Hand an zu legen. Ganz offiziell.

Hinter Glas sind wertvolle Schätze wie eine original Handpuppe von Paul Klee zu bewundern. Jedoch sitzt der Eindruck der Exponate von weniger Prominenten Puppenmachern durch den barrierefreien Blick im Nachhinein viel tiefer.

Aus Sicht der Initiative begeistert hier natürlich die gar nicht so kleine Marionettenbühne, die mit einem Lichtpult ausgestattet ist, welches den Besucher animiert die Beleuchtung zu modifizieren. Dabei wird auch der Blick aus dem Backstagebereich in die Kulissen ermöglicht.

Ivan Zoneff: Der kleine Prinz, Stabpuppe 1970, 60cm


Eine eigene Wandvitrine widmet sich der Magdeburger Theaterausstellung von 1927, auf die die Initiative immer wieder gerne Bezug nimmt. Dem Figurentheater wurde damals natürlich ebenfalls Aufmerksamkeit gewidmet und der Bogen global gespannt.
Spielfiguren haben gegenüber dem realen Menschen immer den Vorteil übersteigert dargestellt werden zu können, auch wenn es exzellente Maskenbildner gibt, die es vermögen eine Personen vollständig zu verwandeln. Die Übersteigerung führt unter Umständen bis zur Karikatur, häufig unter Ausnutzung von Klischees. Und so darf dann das auch Puppenspiel der NaziZeit in der Ausstellung nicht fehlen, in der Arier contra Juden extrem ausgeformt werden. In Folge dieser Beispiele mag es zuweilen schwer fallen zur liebevollen Karikatur zurück zu kehren ohne anzuecken.
Die Nachkriegsarbeiten bezeugen jedoch eindrucksvoll das Talent der Puppenmacher die traditionelle Ästhetik weiter zu entwickeln und auch völlig neue Wege zu beschreiten. Dies Alles verbunden mit solidem Handwerkskönnen.



Barbara und Günter Weinhold:
Drei Figuren zu „*Furcht und Elend des dritten Reichs*“ von Bert Brecht
Puppentheater Neubrandenburg, 1980

Die ständige Sammlung wird durch WechselAusstellungen ergänzt, so dass immer wieder ein Grund besteht zurück zu kehren.

Obwohl das Museum auf den ersten Blick gar nicht so groß erscheint ist der Umfang der Eindrücke enorm und man sollte sich Zeit und Muße nehmen in die Welt der Spielfiguren einzutauchen.

MarionettenBühne mit LichtStellPult



Figurenspielsammlung Mitteldeutschland
Warschauer Straße 25
39104 Magdeburg
mittwochs bis sonntags 11-17h
https://www.puppentheater-magdeburg.de/figurenspielsammlung/



Vitrinenwand zur Deutschen TheaterAusstellung in Magdeburg 1927

Marionetten der Augsburger Puppenkiste, Foto: Jesko Döring









Hans Christian Müller: Kasper „*August Nudeltute*“, Handpuppe um 1945, 53cm



Atif Hussein: König Richard III., Tischpuppe 2011, 118cm

„Ende 2012 eröffnete am Magdeburger Puppentheater die größte öffentliche Figurenspielsammlung Mitteldeutschlands in einem denkmalgeschützt sanierten Rayonhaus[1] aus dem Jahr 1884 – der villa p.®. Auf über 650 qm und drei Etagen wird die Geschichte und Entwicklung des Figurenspiels seit seinen Anfängen um 1.500 v.Chr. bis in die Gegenwart gezeigt.
Einflüsse der Weltgeschichte, der Religion, Politik und Wissenschaft auf diese volksverbundene Kunstform werden ebenso deutlich wie die Entwicklung der Techniken und Materialien.
Über 1.200 Puppen, Objekten und Gestalten laden zum Staunen, Verweilen und teilweise Ausprobieren ein. Unsere angebotenen Führungen machen die Spurensuche nach den vielfältigen Formen der Puppenspielkunst zu einem unvergesslichen Erlebnis.
Mit der villa p. verfügt das Theater außerdem über erweiterte Möglichkeiten für den theaterpädagogischen Bereich, für Workshops, Weiterbildungen auf dem Gebiet des Figurenbaus und -spiels, sowie für internationale Kooperationen.“[2]

Alle Aufnahmen vom Autor - so nicht anders bezeichnet - mit freundlicher Genehmigung der Spielfigurensammlung Mitteldeutschland, Jesko Döring.

---

1 Als Rayonhaus werden die im 19. Jahrhundert nach den Rayonvorschriften errichteten Fachwerkhäuser der Stadt Magdeburg bezeichnet. Sie mussten, um freies Schussfeld zu schaffen und dem Gegner keine Deckungsmöglichkeiten zu bieten, binnen kürzester Zeit abgerissen werden können. Es wurden sowohl Wohn- als auch Gewerbebauten in Fachwerkbauweise ausgeführt.“ (Quelle: Sachsen-Anhalt-Wiki http://www.sachsen-anhalt-wiki.de/index.php/Rayonhaus_(Magdeburg))

2 Pressetext der Sammlung, der Website entnommen.

Banquets and Balls
at La Monnaie, Brussels
by Laurent Le Bec (help with translation: Francesco Serra Vila)

In October 2017, on the occasion of La Monnaie's annual patrons' dinner, it was the first time in decades that we saw a flat continuous surface connecting the auditorium and the stage, two parts usually separated in this kind of theatre. To achieve that, the orchestra pit was raised to the stage level, the seats on the stalls were removed and in their place they built a temporary rostra. It was amazing.

This was a layout already used in the Baroque Period, when ballrooms and banquets would take place inside theatres. The Royal Opera of Versailles had one of the most advanced designs, with a proper mechanism that could change the rake of the stalls and meet the stage level. In 1770, this large area hosted Louis XVI and Marie-Antoinette's wedding dinner, followed the day after with a theatre performance; in less than 24 hours, the auditorium would change from the banquet setting to the configuration for theatre.



Scene Montage du Plancher pour les Bals - Henri Vermeulen



Scene Montage du Plancher pour les Bals - Henri Vermeulen

Masquerade balls and other events would also take place in Brussels; the first building of La Monnaie, built in 1700 and located in the city centre, would host this kind of events during the 18th Century. These were crowded events, not exclusive to the royal family, where different social classes would mix; for one night, for instance, Charles Alexander of Lorraine, governor of the Austrian Netherlands, would dispense 2000 tickets. The scenography installed on these occasions would unify visually the auditorium and the stage; an inventory of 1777 described that decoration as " *la salle de bal*".[1]

The tradition of ballrooms continued after Belgium's independence (1830). A lithography from 1841 by Nadiaux[2] shows a ball taking place in the new theatre, built on the same location in 1819: the auditorium and the stage are at the same level; the orchestra plays from a structure on the upstage; a ceiling with two chandeliers at the rear completes the scene. In 1853 the theatre did works of improvement; the same year, a study for a new floor for the balls was published. In the cost estimate of the project[3] we find more details about the system that would satisfy : the temporary structure built on top would be made of beech wood and bolted together, running from row 6 to the back of the auditorium; and two staircases would connect the dance floor with the first balcony, where the bar is located. Unfortunately, the project was rejected by the city council for financial reasons as well as some concerns about damaging the recent completed renovation.

In 1855, La Monnaie burned down. An inventory list published after the incident, describes the loss of several scenery elements used during the ballrooms: 21 crystal chandeliers, two bronze chandeliers, three big mirrors, 8 plinths with vases on them etc. The theatre reope-

1 Eric Hennaut & Monica Campioli « *La construction du premier théâtre de la Monnaie* » in « Le théâtre de la Monnaie au XVIIIè siècle. Cahiers du Gram. Bruxelles. 1996. p.87
2 KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché M190283
3 Archives de la ville de Bruxelles

ned in March 1856; just a few days before its opening, a dramatic accident happened in London, at the Covent Garden theatre: a fire originated in the carpentry shop reached the stage, and burned the ceiling during a masquerade ball.

As a result of the fire in Covent Garden, balls in Brussels were temporarily cancelled; that was a disaster, especially for the theatres' directors and the local shops, for who the ballrooms were extremely lucrative activities during the carnival. Masquerade balls returned a few years after 1853; this time, the Mayor of Brussels banned the use of serpentine streamers – material that could ignite if they would had reached the chandeliers-, and required a gas worker to close the valve in the theatre at 5am, once the ball was over.

At the end of the 19th century, the stage at La Monnaie is refurbished; a drawing of the theatre[4] made on that occasion describes in detail the system that is installed in the auditorium for the balls: this is a wooden floor supported by a series of braces bolted together; it is not an easy job: to cover a surface of 700m² requires 70 people, including stage crew and casual workers hired for the occasion.

Charles Hermans „Le bal masqué à l'opéra", c.1880



4 Archives de la ville de Bruxelles . IP2974.H.Bogaerts. 08.02.1896

In 1904, four years after the stage is refurbished, a new floor in the auditorium is built; the scenography for the balls is commissioned to Albert Dubosq: the project, designed in dialogue with the existing decorations of the building, included staircases, four carved floor lamps, and decorated panels to mask the first rows of the boxes on the first balcony.







Alfred Ost, 1914

During World War I, La Monnaie was occupied by the German forces; in the theatre they had a banquet, building the dance floor for the occasion. Similar thing happened during World War II, when German forces used the venue for a ball.

After World War II, there are recorded evidences of the success of the balls in La Monnaie: a television documentary from 1956 shows the film actress Romy Schneider crowned « *Reine du bal* » in a crowded and cheerful carnival event in the theatre, with the original set by Albert Dubosq still being used[5]. However, theatre's financial problems and the emergence of new forms of entertainment put an end to the balls in La Monnaie a few years after.

Extending the stage towards the auditorium is an enterprise that, as the 2017 patrons' dinner has shown us, it requires organisation and means that while we have this setting La Monnaie cannot have operas; but it has proven that the building still has the capacity to host multi-purpose activities today.

The Author is production stage manager at Théâtre de la Monnaie, Brussels
http://laurentlbc.wixsite.com/scaenaductilis

5 http://www.ina.fr/video/AFE01000903


Il Ritorno



Raising Hell on a Masonic Stage

Scottish Rite Theatre

by Wendy Waszut-Barrett

There is something captivating about catching a glimpse of hell on stage. I am not referring to an unsuccessful performance or the failure of stage machinery to work on cue. The fiery underworld has offered endless scenic opportunities for centuries. Fireworks, flaming sulfur, smoke, explosions, mechanical demons, and much more appealed to generations of audiences. Whether it was intended as moral instruction or vulgar stage comedy, productions that included scenes of the underworld entertained the masses. Fiery torments were featured in mystery plays, operatic scenes, and even as world fair amusements. There was something exciting about watching fantastical demons torture doomed souls.



Detail from a backdrop at the Scottish Rite in Yankton, South Dakota.
Sosman & Landis studio artists painted the scene for another venue in 1898.

This popular subject matter was also incorporated into degree productions, private performances for the Ancient and Accepted Scottish Rite of Freemasonry. As Masonic theaters appeared throughout the United States, stock settings were developed to accommodate the theatrical presentations of Masonic degrees. In most cases, popular compositions for the commercial stage were slightly altered and marketed to the Fraternity as a unique design. Stock scenery collections for most nineteenth-century American theatres, opera houses, and social halls did not include a hell scene; yet, Masonic stages did, embracing a variety of settings reminiscent of Dante Alighieri's *Divine Comedy* and John Milton's *Paradise Lost.*

The hell scene for the Scottish Rite's eighteenth-degree production delivers a message that is similar to a morality play. It depicts the terror that awaits those who succumb to temptation and vice, or individuals who knowingly choose the wrong path. Whether representing the Christian Hell, Greek Hades, the Hebraic Gehenna, or the Roman Tartarus, the eighteenth degree depicted the agonies and remorse of poor choices. Punishments featured on the Scottish Rite stage were often complete with the scenic illusions that depicted lakes of fire. The Masonic participants and audience were reminded of man's continued battle with his own ambition, greed, lust, anger, envy, hatred, and revenge. It was only with a continued reliance on faith, hope, and charity that one could gather the strength to overcome any obstacle.

Hell scenes in Scottish Rite theatres were labeled with a variety of names, often written in charcoal on the backside of a drop. Designated titles included "*Inferno scene*," "*Hades*," "*Dante*," "*Hell*," "*Purgatory*," and "*Fiery Torments*." By the second decade of the twentieth century, scenic studios developed a sophisticated labeling system that included stenciled information: the degree number, the description of the composition, and final destination. This was all to help identify a backdrop throughout its journey from the sewing room to the stage.

Colorful renditions of the underworld still hang in many Scottish Rite theaters across the United States with dates of production ranging from 1896 to 1962. They are now a primary resource for theatre historians, artists, and technicians alike, revealing long lost techniques. Masonic backdrops provide wonderful sources for brush stroke, color palette, and scenic illusion.



Backdrop painted for the Scottish Rite in Fort Scott, Kansas in 1904 by Sosman & Landis Studio. It was retained and enlarged for a new venue in 1924 by Thomas G. Moses when he painted a new collection on site.

The Scottish Rite hell scene typically includes a backdrop and a cut drop. Occasionally, additional cut drops, leg drops and ground rows are added for depth to the stage picture. Each layer features a variety of demonic figures torturing doomed souls. A few Scottish Rite theaters purchased a barren cavern with red stalactites and stalagmites, but most commissioned distinctive scenes for their theater. Whether a generic cavern or a cacophony of demons, dozens of unique compositions depict gruesome scenes. Occasionally the same composition was replicated for more than one venue, such as in Santa Fe, New Mexico; St. Paul, Minnesota; and Grand Forks, North Dakota. These three venues each share an identical version of hell, despite their geographical distance from one another and membership demographic.

Some compositions included mythological interpretations, complete with centaurs, longbows, and owls. Others depicted horned demons groping naked women and flinging the victims by their hair into the flames. Winged creatures ripped entrails from bodies in the most grotesque of these compositions, complete with impaled figures dangling over fiery pits and streams of lava washing away the doomed. It is easy to recognize the artistic

license in many small vignettes. Some of the demons and tortured souls include very distinguishing characteristics, such as hooked noses and receding hairlines, suggesting the possible portrayal of a real-life nemesis. There is an underlying element of play, however, that remains visible throughout the small details in many designs; most that would remain undetectable from the audience.



Detail of netting on cut drop at the Scottish Rite theatre in Austin, Texas.



Looking up into the flies at the Scottish Rite in Grand Forks, North Dakota.

Scottish Rite hell scenes also provide a wealth of information pertaining to scenic studio practices and artistic techniques characteristic of late-nineteenth- and early-twentieth-century American theatre manufacturers. The Sosman & Landis studios of Chicago, established in 1877, constructed their drops with many narrow swaths of cotton sheeting. The fabric often measured a yard in width. Typically the strips were pieced together with vertical seaming, each finished edge remaining straight, narrow and flat. Occasionally, an indigo stamp is still visible on the backside, denoting the US textile manufacturer. "*Indian Maid*," "*Antarctic*" and "*Soposa*" are just a few producers of cotton sheeting for theatre backdrops that still hang above Scottish Rite stages today. Each lovely logo includes a handwritten notation that denotes the bolt's batch number and length. Prior to the studio system, many drops in the United States were constructed with wide-width unbleached muslin of cambric or Russian linen. They were sewn together with horizontal seams. The rise of scenic studios in major metropolitan areas changed the practice of some drop construction, especially for Scottish Rite theaters.

The shipping of painted scenes to distant locations necessitated the vertical rolling of drops to reduce the overall length. Vertical seams also minimized the damage to the painting during transit. Once on location, wooden sandwich battens were attached to the top and bottom of each drop before being secured to the counterweight rigging system. Scottish Rite drops were never intended to move from one line to another, they were to remain stationary once installed until their permanent removal and replacement. The dedicated line set allowed inexperienced stagehands to effortlessly raise and lower each scene, created during the degree production. In many cases, over one hundred years have passed and the scenes remain as installed during their initial delivery with original cables and manila rope.

Netting or open weave mesh was employed to support the cut opening of a drop in Scottish Rite scenes. Hell drops primarily used one-inch dark blue, or dark grey, netting for their cut drops. In many cases, the original guidelines and tack marks are still visible on the backside of each scene created during the netting process. Prior to the 1920s, each individual knotted intersection of the netting was carefully dabbed with a dot of glue to secure it to

the cut surround. This allowed the painted surround to remain flexible and virtually undetectable by the audience. During the 1920s, glue was smeared around the entire cut edge, saving time and labor. The glue was often applied in areas that were three to six inches in width. Unfortunately, this excessive amount of glue along a cut edge resulted in damage to the painted surface. In most cases, over time the painting puckered and became an unsightly feature from the audience. From the studio standpoint, however, it took far less labor



1949 detail by Volland Studio for the Scottish Rite in Cincinnati, Ohio



Stage right side of the Scottish Rite theatre in Tucson, Arizona

to complete this time-consuming step and served its purpose in the short-term. Hide glue eventually became brittle, yet continued to hold the netting, suggesting that this really was an ideal product for cut openings. Often the actual netting will fail before it detaches from the cut surround.

The hell scene incorporates a variety of painting techniques for translucent effects, such as the illusion of flickering fires. Strips of open weave netting, or bobbinet, were attached to the backside of translucent sections. When the strips moved from an active air current, they simulated the appearance of dancing flames when the drop was backlit. Other translucent areas used light boxes that created the effect of fire. Translucencies that produced the illusion of live flame were accentuated by the application of paper foils.

Crinkled paper strips with a metallic sheen were pasted throughout the composition, outlining rocky outcrops and figures. This created the illusion of a fiery reflection. Paper foils were available in a variety of colors that included red, green, blue, gold, and silver, allowing most strips to match their painted substrate. As the drop slightly moved, the foil strips would reflect the light and sparkle as if being illuminated by actual firelight. The use of foils attached to painted scenes was mentioned in many nineteenth-century scene-painting guides. They were primarily used in fairy scenes, underwater caverns, and treasure chambers; their purpose was to imitate the glistening reflections of gold, silver, and glittering jewels. The foils used for most Scottish Rite drops measures ¼ inch in width. Although the strips lack their original brilliance, they still provide the necessary sparkle suggestive of movement under stage lights.

Most Scottish Rite theaters have opened their doors to the public for weddings, community events, musical performances and film productions. Many remain tentative to lower the hell scene for visitors. This hesitation is understandable, considering the long history of Masonic persecution throughout North American. Their hesitance is often the result of continued anti-Masonic sentiment that still persists today. Freemasons are erroneously portrayed as devil worshippers, or Satanists. This makes the act of revealing any backdrop depicting the fiery torments of hell to be controversial, especially when it is presented out of context.

In the United States Masonic orders continue to remain the target of those who insist that Freemasonry is a religion; it's not. Freemasonry actually promotes religious tolerance, a characteristic that raises the ire of many religious denominations. Masons in the United States are required to profess a belief in a higher power, but they are not required to belong to any particular religion. Masons are instructed to accept those from varying religious



Detail from the Hell scene in Quincy, Illinois, painted by Toomey & Volland Studio of St. Louis, Missouri in 1912.



Detail of foil strips on Scottish Rite Backdrop at the Masonic Temple in Winona, Minnesota

backgrounds as equals. In fact, religion and politics cannot be discussed during Masonic meetings, as they are the greatest dividers among men.

The Scottish Rite adopted degree productions as a new type of private stage performance when portions of their ceremonial activities shifted from the lodge room floor to the elevated stage. As degree productions emerged, simplistic lodge room decorations were transformed into elaborately staged spectacles. A variety of scenic elements supplemented the candidate's journey. A historical reenactment once performed in the center of a dimly lit room became a degree production performed on a stage under the glare of spotlights for several hundred members.

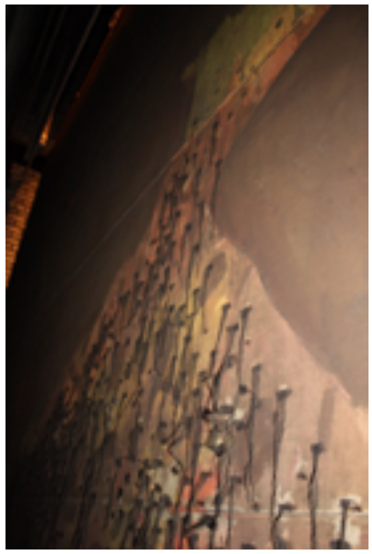
These productions continued a story that was introduced in the third, and final Master Mason degree, of the Symbolic Lodge. The Scottish Rite's twenty-nine avenues of philosophical exploration concerning a variety of topics number from the 4th through the 32nd degree. Each Scottish Rite degree could be considered a play with a variety of acts and the potential for numerous scenes. Every degree can be theatrically interpreted for the stage with painted scenery, properties, costumes, lights, and scenic effects, yet few Scottish Rite Valleys stage every degree at their biannual Reunions. The hell scene fits into this puzzle as one of the many settings presented in the Eighteenth Degree.

Individual areas of the country adopted slightly different renditions of stage action and settings for the eighteenth degree production. For many, the dramatic action commenced with a gathering of members as they continued on their journey to search for the lost word during a time of intellectual darkness. The lost word symbolizes the radiance of knowledge that emanates from a Supreme Being, illuminating the souls of mankind. The candidate, or exemplar for his Scottish Rite class, was prepared for this journey by being presented with the chief virtues of faith, hope and charity, promoting brotherly love and universal benevolence.

The first stage setting depicts a time of sorrow as darkness reigns over mankind. Ancient ruins along a deep river glisten under starlit skies, as the candidate is prepared for his quest. The words of faith, hope, and charity illuminate the nighttime sky. This scenic illusion used both translucent stars, as well as dangling spangles attached with long dark blue strings. The evening sky on stage glistens with serenity as the exemplar prepares for his journey.








from left to right
Soposa Sheeting stencil on the backside of the Hades drop in Milwaukee, Wisconsin.
Stencil for drop identification by stagehands at the Scottish Rite in Milwaukee, Wisconsin, ca. 1913.
Translucent section of the hell backdrop at the Minneapolis Scottish Rite, depicting the use of bobbinet for a flame effect (back)
The backside of a cut drop at the Scottish Rite theatre in Pasadena, California. Detail of netting technique used at the Sosman & Landis studio until the early 1920s.

After contemplative preparation, the exemplar travels through the darkest regions imaginable. It is at this point that the scene depicting hell is set, showing the fate for those who fall prey to temptation. Hell is raised and a pastoral scene replaces the reign of chaos and evil. Some settings depict a triumphant victory over darkness, such as in a Biblical tableau where the life of Jesus exemplifies a spiritual redeemer. The degree was never intended to specifically promote Christianity.

Whether the life of Jesus was presented as either a symbolic or pictorial stage picture, the candidate received further instructions in the Masonic concept of INRI – the four Masonic sacred words of Infinity, Nature, Reason and Immortality. After completing the instruction through the revelation of the words within the peristyle of the cut drop, it is announced that the word is recovered; once again the light emanates from above. Each word appeared as a translucent effect in a classical entablature, placed a top a series of columns referred to as a peristyle. The background for this INRI peristyle cut drop depicted a serene landscape, divided by a rambling river that led to mountainous peaks. This final setting offered relief from chaos and darkness.

Scenic studios developed a variety of scenic designs for this degree. They offered a total of twelve possible stage settings: the chamber of reflection; the chamber of sorrow; the birth of Jesus; the sermon on the mount; the last supper; the crucifixion; Golgotha; the torments of hell; a tranquil landscape with faith, hope, and charity; starlit constellations depicting the three virtues; the INRI Peristyle scene; the empty sepulcher; and the ascension. Much of the subject matter was in use when the Scottish Rite began to stage degree productions. The proliferation of this particular degree production represented direct imitations of optical entertainments that appeared upon a variety of stages throughout the United States. Degree productions mirrored the accepted visual aesthetic that encompassed an American middle-class consumer.

Dante's *Inferno* and Biblical stories offered some of the greatest potential for dramatic interpretation and visual spectacle. The two themes were prevalent and readily accessible throughout the popular culture and entertainment of urban American societies. The subject matter appeared in a variety of spectacle including tableaux vivant, panoramas, commercial theatre, opera, pageant wagons, and more. The amusement parks located on Coney Island in New York, Steeplechase Park (est. 1897), Luna Park (est. 1902), and Dre-



Detail of metallic paper foils pasted on to hell scenes at the Masonic Center in Grand Forks, North Dakota. The cut drop was produced by Sosman & Landis studio in 1914.



Backside of cut drop with translucent section to illuminate the word "Immortality" during the 18th Degree. Tucson, Arizona, 1913.

amland (est. 1903), all contained rides, staged amusements, and vignettes surrounding "*Pilgrim's Progress*," "*Faust*," and other mythological stories. Hell was dreaded, but exciting.

The hell scene was also recycled and reusable. Scenic studios intended Scottish Rite scenery collections to be replaced every few years, just like a touring show. But they did not tour and remained on dedicated line sets with relatively minimal handling. However, skyrocketing membership did necessitate that Scottish Rite Valleys seek larger venues. In some cases existing buildings were renovated, in others, new plans were tailor-made for a gigantic Masonic complex. There were several standard transitions that occurred as membership increased across the country.

During the first surge of Masonic theatre growth in a city, an existing stage was enlarged, often necessitating new scenery to accommodate a bigger proscenium opening. This refurbished collection was quickly replaced by a second scenery collection, often planned for a new and larger venue. The old scenery collections were returned to the studio for credit on their new purchase. These used collections were then refurbished and sold to smaller Masonic theaters as "*new*." Some of the oldest Masonic scenery collections have survived as they were resold not once, but twice. And the stage machinery accompanied the used scenery, only to be installed years later.

In the small western town of Deadwood, South Dakota, the scenery and machinery produced during first decade of the twentieth century was installed in its final home during 1961. This was after the scenery, counterweights and arbors were purchased and stored during a basement for several decades. Over the years, individual drops were temporarily suspended in the lodge room and used twice each year. It was not until a fly loft was added to the 1961 building that the scenery was permanently installed for use during Scottish Rite spring and fall reunions.

Other instances of purchasing used Scottish Rite scenery included: the 1908 purchase of 1900 scenery from McAlester, Oklahoma, for Santa Fe, New Mexico; the 1914 purchase of 1900 scenery from Guthrie, Oklahoma for Austin, Texas; the 1924 purchase of 1902 scenery from St. Louis, Missouri, for Peoria, Illinois; and the 1923 purchase of 1901 scenery from Little Rock, Arkansas for Pasadena, California. There is a seemingly endless list of used scenery purchases that were supplemented with additional pieces over the years for smaller Scottish Rite Valleys. In most cases, the original drop was enlarged with fabric extensions attached to the tops and sides. These pieces were simply glued, or sewn. Some backdrop additions look like a patchwork quilt as various shaped pieces of drop remnants were carefully pieced together.


Detail of bobbinet in a crucifixion cut drop for the Scottish Rite in Grand Forks, North Dakota.

Scottish Rite scenery collections saw far less use as drops were only lowered twice each year, sometimes less than that. This allowed the scenery to remain in nearly pristine conditions after a century. Sadly, many of the collections are rapidly disappearing as membership plummets. Scottish Rite Valleys are forced to close their doors or relocate to smaller venues. Now is the time to document and preserve this theatrical heritage.

The Author is from Minneapolis, Minnesota and is the current president of Historic Stage Services LLC. She specializes in the evaluation, restoration and replication of painted scenery. Trained in historical scene painting methodology and the dry pigment painting system, she has restored over 500 historical backdrops throughout the US for a variety of venues.

The INRI Peristyle scene for an 18th Degree production. Infinity, Nature, Reason and Immortality are translucencies. The scene was painted by Sosman & Landis studio artists during 1898. It now is used at the Scottish Rite in Yankton, South Dakota.



Erich J. Wolff (1874-1913)
Komponist des slowenischen Nationalepos wird wiederentdeckt
von Prof. Dr. Peter P. Pachl

Der 1874 in Wien geborene, später in Berlin ansässige jüdische Komponist Erich J. Wolff war zeitlebens und auch noch vor 100 Jahren überaus populär. Kaum ein bedeutender Solist verzichtete in seinen Liederabenden auf „Alle Dinge haben Sprache", „Knabe und Veilchen" oder „Märchen". Wolff bildete nicht nur einen festen Bestandteil des Liedrepertoires berühmter Gesangssolist_innen, er wurde von Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler ebenso ins Programm aufgenommen wie in die der Proms-Konzerte.
Ernest Newmans Prognose, kurz nach Wolffs Tod im Jahre 1913, zwei oder drei der Lieder von Erich J. Wolff würden den Namen des jung verstorbenen Komponisten lebendig erhalten, schien sich zunächst nicht zu verwirklichen, denn der amerikanische Musikologe hatte zwar die musikalische, nicht aber die politische Entwicklung des 20. Jahrhunderts vorhergesehen.
Nach dem Dritten Reich war Wolff so gründlich vergessen, dass er zum Zeitpunkt unserer ersten Aufnahmen in keinem Musiklexikon mehr zu finden und mit keinem Opus auf Tonträgern vertreten war.

Eine erste Doppel-CD „***Märchenträume – furchtbar schlimm!***"[1] kombinierte im Jahre 2009 Kompositionen Wolffs mit Vertonungen derselben Texte durch Alexander Zemlinsky. Im klingenden Vergleich schnitt Wolff keineswegs schlechter ab als dessen engster Wiener Freund. Der bunte Querschnitt durch Wolffs Liedschaffen machte Lust darauf, mehr von diesem Komponisten kennen zu lernen.
Der Kultur SPIEGEL konstatierte: *„Wie hat man ihn nur vergessen können? Farbenreicher als Erich J. Wolff (1874 bis 1913) schrieb kaum ein Liedkomponist des frühen 20. Jahrhunderts. 43 der meist kurzen Stimmungsbilder stellt die US-Sopranistin Rebecca Broberg, begleitet von Hans Martin Gräbner, hier überzeugend vor: eine Entdeckung."* [2]

Als äußerst schwierig gestaltete sich die Suche nach Drucken der ursprünglich jeweils in mehreren Ländern parallel verlegten Kompositionen sowie nach Fakten aus dem Leben dieses Komponisten, den Antony Beaumont in seiner Zemlinsky-Biographie als *„untrennbaren Begleiter Schönbergs und Zemlinskys in den späten Neunzigerjahren des 19. Jahrhunderts"* [3] klassifiziert. Biografische Aufschlüsse ermöglichten Wolffs Widmungen an berühmte Instrumental- und Gesangs virtuosen, wie etwa an die kroatische Diva Maja Strozzi, die in Thomas Manns Roman „*Dr. Faustus*" verewigt ist, oder an Brahms' Freundinnen Alice Barbi und Baronin Leonore Bach. Zu Wolffs solitären Dichtern zählt Philipp zu Eulenburgs jüngste Tochter Viktoria (Tora zu Eulenburg).
Über den jeweiligen Wolff-Forschungsstand informieren die umfangreichen CD-Beihefte der Wolff-Edition, die auch sämtliche Texte in deutscher und englischer Sprache enthalten.

2010 erschienen gleich zwei CDs mit Ersteinspielungen von Liedern und Gesängen Wolffs. Die Publikation „***Zauberdunkel und Lichtazur***"[4] kombiniert eine Liedauswahl aus Opus 8 bis Opus 14 mit Ersteinspielungen zwei Zeitgenossen Wolffs, dem 1850 in Frankfurt zur Welt gekommenen jüdischen Komponisten Anton Urspruch und dem 1861 in Bozen geborenen Rheinberger-Schüler und Lehrnachfolger Ludwig Thuille.
„***Ein solcher ist mein Freund***"[5] kombinierte Wolffs postumen Hafis-Zyklus sowie weitere, ausgewählte Lieder mit dessen Sechs Tänzen für Klavier zu zwei Händen, op. 4.
„Einen starken Eindruck in kompositorischer wie interpretatorischer Hinsicht hinterlassen 9 ausgewählte Lieder von Erich J. Wolff, die auch an den Pianisten hohe Anforderungen stellen und in denen der flexible, einfühlsame Klavierbegleiter Ulrich Urban alle Register seiner Spieltechnik ziehen kann. Das „Bienenlied" vor allem ist ein Kabinettstück pianistischer Lautmalerei. Man würde ihm, neben einigen anderen Titeln der drei hier versammelten Komponisten, gerne wieder häufiger im Konzertsaal begegnen.

1 Bella Musica/Thorofon CTH 2562/2
2 kulturSPIEGEL 01-2010
3 Antony Beaumont: Zemlinsky. Faber and Faber, London 2000, S. 32.
4 Bella Musica/Thorofon CTH 2585
5 Bella Musica/Thorofon CTH 2586

Wie in den vorangegangenen Veröffentlichungen erhöht das sorgfältig edierte und informative Booklet den Wert der Kollektion zusätzlich.“ [6]

Zum 100. Todestag des Komponisten – Wolff starb am 19. März 1913 auf seiner amerikanischen Konzerttournee an einer Ohrenoperation in New York – produzierte das piano-pianissimo-musiktheater eine weitere Doppel-CD mit Ersteinspielungen, „***Love Novels***“[7] mit ausgewählten Liedern, Gesängen und den drei groß angelegten Klavierwerken, „*Eine Liebesnovelle*“ op. 6, „*Vier Stücke für Klavier*“ op. 7 und „*Drei Konzertetüden für Klavier*“ op. 16.



Ernst J. Wolff mit Hund bei Culp

„Die Mühe des Ausgrabens hat sich gelohnt. Wolff ist zu Unrecht ins musikgeschichtliche Abseits geraten. […] Seine auf dieser Doppel-CD zusammengestellten Lieder gehen auf Texte von Detlev von Liliencron, Otto Julius Bierbaum, Christian Morgenstern und Jens Peter Jacobsen zurück, man begegnet aber auch heute nicht mehr bekannten Autoren wie Cäsar Flaischlen, Maria Janitschek (Verfasserin des einst skandalumwitterten Novellen-Zyklus „Die neue Eva“) und Emil Faktor. Wie Gustav Mahler hat sich Wolff auch immer wieder von der Sammlung „Des Knaben Wunderhorn“ anregen lassen. […] Die Sängerin, die sich in Opernpartien von Richard und Siegfried Wagner einen Namen gemacht hat, erweist sich hier ein weiteres Mal als berufene Lied-Interpretin, die bei größtmöglicher Textdeutlichkeit den intimen, persönlichen Ton findet, der in Wolffs Gesängen gefordert ist. Sie vermittelt in den Liebesliedern Wärme und Sinnlichkeit, setzt aber auch charakteristische komödiantische Akzente, etwa in der Militärsatire „Der Rekrut „oder in „Die widerspenstige Braut“, dem trotzigen Aufbegehren einer werdenden Nonne.
Ergänzt wird die Liedersammlung durch drei unterschiedlich anspruchsvolle Klavierzyklen Wolffs, die von Chrysanthie Emmanuouilidou mit diskreter Bravour gemeistert werden.“ [8]

„Die erste der drei Konzert-Etüden für Klavier perlt wie Champagner. Einfache Melodien verschränken sich zu einem köstlichen Gewebe. Mit den sechs Liebesklagen des Mädchens aus dem Wunderhorn ackert Wolff auf dem Feld, das Mahler ausgiebig bestellte. Wie ein apokryphes Wunderhornlied von diesem klingt der Marsch von „Ich bin gen Baden zogen“. In ein Spalier von Schwermut und Leidenschaft sind Wolffs Lieder eingefasst.“ [9]

„Wolffs beträchtliches Klavierliedschaffen, hier so breit erschlossen wie zuvor noch nie, kann einen eigenen Platz beanspruchen zwischen den rhetorisch üppigeren, mit viel Faltenwurf daherkommenden Straussliedern und den sprachsensiblen, motivisch minuziös gebauten Lyrismen von Hugo Wolf; in dem Lied „Der Rekrut“ kommt Wolff auch ganz in die Nähe der grotesk-abgründigen Soldatenlieder von Mahler (und die Interpretin verschmäht hier eine sehr drastische, charakteristische Stimmgebung nicht). Hörenswert sind auch Wolffs Soloklavierstücke, deren sich Chrysanthie Emmanouillidou mit Verve und Umsicht annimmt. Der kleine Zyklus „Eine Liebesnovelle“ (er verhalf der CD-Edition auch zu ihrem Titel) wirkt wie eine sehr persönliche Paraphrase der Liszt'schen „Liebesträume“, hat aber auch viel von der Bildhaftigkeit der frühen Klavier-„Stimmungsbilder“ von Richard Strauss. Anderes (wie die 4 Klavierstücke Opus 7) nähert sich mehr dem Salonhaften. Sehr verdienstvoll auch diese von der Pachl-‘Werkstatt‘ ermöglichte Begegnung mit einer kompositorischen Handschrift. Stets selbstverständlich sind für Pachl-Editionen die mit viel informativem musikgeschichtlichen Material aufwartenden Booklets.“ [10]

6 Klassik Heute, 03. 2012
7 Bella Musica/Thorofon CTH 2609/2
8 Klassik Heute, 12. 2013
9 Sebastian Hennig, Junge Freiheit, 29. 11. 2013
10 Hans-Klaus Jungheinrich, Faust, Mai 2014

Im Jahr darauf brachte die CD-Einspielung „***Ein neues Wunderland der Sehnsucht***“[11] zehn Lieder auf Gedichte von Gottfried Keller und ergänze zuvor erfolgte Einzeleinspielungen aus dem Cäsar Flaischlen- Zyklus „*Jost Seyfried*“, dem ersten Wunderhorn-Zyklus op. 9 und Liedern aus den Zyklen op. 11, 12, 13 und 26 mit zwei ungedruckten Gesängen auf Texte von Frida Sarsen Bucky, die von Rebecca Broberg in den USA gefunden wurden.
*„Wer den Komponisten **Erich J**(acqes) **Wolff** (1874-1913) bislang nicht kannte, muss sich deshalb keiner gravierenden Bildungslücke schämen, aber er hat etwas verpasst. Eine Gesamtedition seiner Lieder in der Bella Musica-Reihe der Firma* **Thorofon** *lässt uns einen mit allen Wassern gewaschenen Meister der kleinen Form neu entdecken. […]*
Da gibt es immer wieder mal déjà-écouté-Erlebnisse, aber trotz eines Oeuvres von mehr als 180 Liedtiteln war er kein Serienfabrikant, seine Musik klingt immer unverbraucht und inspiriert, und so wird man auch in dieser neuen Thorofon-Kollektion des Zuhörens nicht müde.
Das liegt freilich auch an der Interpretin Rebecca Broberg, die sich der stilistischen Vielfalt der Musik gewachsen zeigt und für jedes der Lieder eine Haltung und einen eigenen Tonfall findet. Sie gestaltet die Texte außerordentlich plastisch und mit Einfühlung in ihren poetischen Gehalt und formt die Gesangslinien ausdrucksstark mit ihrer in der Mittellage warmen, gelegentlich sinnlich aufblühenden Stimme.“ [12]

Die CD „***Im Wendekreis des Goldbocks***“[13] warf im Jahr 2016 ein Schlaglicht auf den Bühnenkomponisten Wolff: Alexander Zemlinsky, damals Dirigent am Deutschen Theater Prag, hatte sich für die Uraufführung von „*Zlatorog*“ am Prager Nationaltheater eingesetzt, wo Wolffs musikalische Dramatisierung des slowakischen Nationalmythos, 1913 postum auf die Bühne kam. Neben einem Zwischenspiel aus „*Zlatorog*“ in der Fassung für Klavier, sind Wolffs „*Zwölf Slawische Volksweisen für Klavier zu zwei Händen*“ op. 5 weitere Ergänzungen zu früher bereits eingespielten Lieder-Zyklen, der postume Michelangelo-Zyklus, aber auch der allererste Zyklus „*Sechs Lieder*“ op. 1 zu hören. Der war beim Wiener Verlag Doblinger unter dem Namen Jakob Wolff erschienen und ist auch als Druck in der Österreichischen Nationalbibliothek nur unter diesem Namen zu finden. Eventuelle Zweifel der Autorschaft wurden durch die handschriftliche Widmung eines Exemplars von Opus 1 ebenso besiegt, wie durch die stilistische Verwandtschaft zu späteren Kompositionen Erich J. Wolffs. Zugleich war damit auch jenes Lied gefunden, das Wolffs Schülerin Alma Schindler in ihrem Tagebucheintrag vom 1. Dezember 1900 erwähnt, als sie sich – um einen anderen Verehrer auszustechen – von Hugo Conrat und Wolff zu ihrem Sitzplatz im Konzert führen ließ, wobei u. a. Lieder von Zemlinsky und Wolff, u. A. dessen „*Schön Liebchen*“ auf dem Programm standen.[14]
„Seine Kompositionen, insbesondere die Lieder, sind vom Geist des Fin de siècle geprägt, setzen die Anregungen durch Bewegungen wie Naturalismus, Impressionismus, Symbolismus und vor allem Jugendstil musikalisch phantasievoll um. Seine Musik klingt immer unverbraucht und inspiriert, und so wird man auch in den Thorofon-Kollektionen, besonders in dieser neuen, des Zuhörens nicht müde. Das liegt freilich auch an der Interpretin Rebecca Broberg, die sich der stilistischen Vielfalt gewachsen zeigt und einen eigenen Tonfall findet. Erneut ist ihr Rainer Maria Klaas ein versierter und einfühlsamer Begleiter.“ [15]

Den Abschluss der Wolff-Edition sämtlicher derzeit verfügbarer Kammermusik, Lieder und Klavierwerke dieses Komponisten bildet die soeben erschienene 3-fach-CD, „***Auf dem Meer der Lust in hellen Flammen***“[16].
Wolffs Opus 2, das ebenfalls unter dem noch unassimilierten jüdischen Namen Jakob Wolff im Verlag Doblinger in Wien erschienen war, umfasst „*Zwei Intermezzi für Violine und Klavier*“ und stammt möglicherweise aus Wolffs verschollener Vertonung von Hofmannsthals „*Der Schüler*“.
Weiter kombiniert diese Veröffentlichung Melodram-Kompositionen Erich J. Wolffs mit Ver-

11 Bella Musica/horofon CTH 2619
12 Opera Lounge, 2016
13 Bella Musica/Thorofon CTH 2631
14 Vgl.: Alma Mahler-Werfel: Tagebuch-Suiten. Hg.: Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann. Frankfurt 1997, S. 584 /597.
15 Orpheus, September-Oktober 2016
16 Bella Musica/Thorofon CTH 2633/3

tonungen seiner Zeitgenossen – mit Camillo Horn, Josef Pembaur d. J., Max von Schillings, Franz Schreker, Heinrich Sthamer, Oscar Straus und Arnold Winternitz. Deren Werke sind partiell durch Aufführungen bekannt geblieben, teils wurden sie vergessen, waren wieder zu entdecken und sind hier als Ersteinspielungen zu erleben.
Wolffs Pierrot-Trilogie fand sich im Nachlass des Widmungsträgers, des Schauspielers und Sängers Matthias von Erdberg. Die im Jahre 1914 bei Bote und Bock erschienene Melodram-Edition benennt keinen Dichter. Entweder stammen die musikalisch unterlegten und musikalisch eigenwillig kommentierten Texte von Wolff selbst – oder von Wolffs auch literarisch tätiger Ehefrau Helene.
„Dass die Entdeckungsreise in diese Randgebiete der Musikgeschichte kein rein archäologisches Vergnügen bleibt, ist der leidenschaftlichen und eloquenten Wiedergabe durch Peter P. Pachl und Rainer Maria Klaas zu verdanken. Höchstes Lob gebührt dem Pianisten Klaas, der weit mehr ist als ein Begleiter und sich dennoch nie in den Vordergrund drängt. Er spielt dem Rezitator die Bälle zu und feuert ihn an und ersetzt an den dramatischen Höhepunkten mühelos ein Orchester. […]
Das hinterlässt einen großen Eindruck beim Hören, vor allem durch das klangschöne und glutvolle Spiel von Martin Haunhorst, der auch in zwei Intermezzi von Erich J. Wolff seine Klasse beweist. […] Das vorbildlich edierte Booklet enthält neben vielen Fotos die kompletten gesungenen Texte und eine ausführliche Einführung von Pachl, die den Hörer mit den hier dringend erforderlichen Informationen versorgt.“ [17]

Dank einer ins Booklet[18] integrierten „Negativanzeige“ jener Kompositionen Wolffs, die zwar gedruckt erschienen, aber von denen kein Exemplar in irgendeiner Bibliothek verzeichnet ist, konnten die vordem ausstehenden frühen Lieder aus Opus 3 aufgefunden und erstmals eingespielt werden.
Zusammen mit weiteren Ersteinspielungen sind diese Vertonungen Wolffs von Lyrik der Dichter Paul Heyse, Jens Peter Jacobsen und Carl von Levetzow auf der Wolff-Nachtrags-CD „*… in trunken-schönem Tanz*“ erstmals zu hören. Dieser Interpretation schließt sich ein weiterer Ausschnitt aus Wolffs „*Zlatorog*“ an: als Klavierversion des postum uraufgeführten Bühnenwerks ist die gesamte Schlussszene mit vierstimmigem Frauengesang zu erleben.



Elena Gerhardt, Ernst J. Wolff

Die Veröffentlichung der in Bayreuth, Rügheim, Berlin und Dortmund entstandenen Einspielungen lösten diverse weitere Publikationen aus, und der WDR brachte Wolffs Violinkonzert zur Wiederaufführung. Wolff findet wieder Erwähnung in Musikpublikationen, und seit ein paar Jahren gibt es auch eine Facebook-Seite für diesen Komponisten.
Den Löwenanteil an diesem Erfolg gebührt Rebecca Broberg, die Wolffs Gesänge textverständlich, ausdrucksstark und facettenreich gestaltet. Die pianistischen Parts der CDs des pianopianissimo-musiktheaters teilen sich Chrysanthie Emmanouilidou, Hans Martin Gräbner, Rainer Maria Klaas, Ulrich Urban, Ilona Weimer und Jerome Weiss. Als Solovioliniist ist Martin Haunhorst zu erleben und als Deklamator Peter P. Pachl.

17 Klassik Heute, 08. 2016
18 von Bella Musica/Thorofon CTH 2631

Originelle Orchestertonsprache

Die Leihmaterialien der Orchesterwerke Wolffs wurden beim Verkauf des Verlages Harmonie vernichtet. Nur noch zwei WDR-Einspielungen geben Eindruck von Wolffs Orchesterfassungen seiner Lieder in brillanter und raffinierter Instrumentationskunst.

Erhalten haben sich glücklicherweise die Partituren von Wolffs Violinkonzert op. 20 und „*Zlatorog*“, o. op. (1906).
Das Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters ist dem 1890 in Calgary geborenen Wunderkind Kathleen Parlow gewidmet. Den Anfang von Parlows europaweiter Konzertkarriere hatte ihr Berlin-Debüt im Jahre 1907 ausgelöst, wobei sie wohl auch Erich J. Wolff begegnet ist, der sie dort möglicherweise als exzellenter Pianist begleitet hat. Allerdings sind bislang keine Aufführungen des Violinkonzerts zu Lebzeiten des Komponisten nachgewiesen, obgleich die seinerzeitigen internationalen Rechtsvertretungen für diese Komposition – für Großbritannien und dessen Kolonien, Russland und New York – dies nahe legen.
Die Solovioline konzertiert in Doppel- und Dreifachgriffen, Sextolen, Septolen und Oktolen inmitten von Triolenketten und kurz vor Ende des ersten, rund zwanzigminütigen Satzes mit einer bis zur Dreistimmigkeit gesteigerten Kadenz, in einer Fülle dynamischer und agogischer Kontraste. Der abgründige Mittelsatz ist formal Wolffs Liedstil verpflichtet, mit einem äußerst reizvollen Wechselspiel der Solovioline mit gegenläufigen Sextolen der Harfe.
Nochmals gesteigerte Virtuosität verlangt der Schlusssatz, mit einer exzessiven Tanzweise zwischen Soloinstrument und Orchester, zugleich in permanenter tristanischer Steigerung und mit Brechungen, wie sie dem Hörer in der etwa gleichzeitig komponierten Siebten von Mahler wieder begegnen.
Extreme Schwierigkeitsanforderungen zu bewältigen hat das mit 2 Flöten und Piccoloflöte, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Harfe und Streichern besetzte Orchester. Häufige Taktart- und Tempowechsel setzen ein streng rhythmisches Aufeinanderreagieren voraus. Doppelgriffe verlangt der vielfältig differenzierte, farbenreiche Satz auch von den Tutti-Violinen, den Tutti-Bratschen und -Violoncelli. In wirkungsvollen Soli brillieren Bassklarinette, Englischhorn und Klarinette.
Im Erstdruck von Wolffs Partitur ststeht der Hinweis auf die Tonart „Es-Dur“ in Klammern und symbolisiert so den Boden später Romantik, von dem das Violinkonzert individuell abhebt zu einer avisierten Moderne.
Wolffs Violinkonzert wurde am 28. Oktober 1909 durch das Berliner Philharmonie Orchester unter der musikalischen Leitung des Komponisten mit Alexander Petschnikoff als Solisten uraufgeführt. 2011 vom Verlag Ries & Erler neu verlegt, interpretierte es als erste die Violinvirtuosin Sophia Jaffé, die es im Frühjahr 2013 mit der Neuen Philharmonie Westfalen unter ihrem GMD Heiko Mathias Förster in mehreren Konzerten interpretierte; aus dem Theater im Revier in Gelsenkirchen erfolgte die WDR- Live-Übertragung.

Auf dem Wege zur Oper

Wolffs erste Komposition für die Bühne war das in der Saison 1901/02 am Wiener Carl-Theater das mit seiner Musik uraufgeführte Stück „*Der Schüler*“[19] von Hugo von Hofmannsthal. Da Hofmannsthals Werk eine Pantomime ist, war diese Komposition vom Umfang her sehr viel mehr als der einer damals üblichen, vom Orchester ausgeführten Bühnenmusik. Denn Hofmannsthals trotz ihrer Commedia dell Arte-Elemente vorwiegend düstere, einaktige Pantomime verlangt keine musikalischen Einlagen, sondern eine durchgehende Musikalisierung. So gesehen ist es besonders bedauerlich, dass diese Partitur Erich J. Wolffs verschollen, vermutlich unwiederbringlich verloren ist. Eine Ausnahme bilden möglicherweise zwei Intermezzi, die als Opus 2 erschienenen sind. Wie zuvor schon Opus 1 veröffentlichte

19 Hugo von Hofmannsthal: Der Schüler. Berlin 1902

der Komponist sie unter dem noch unassimilierten jüdischen Namen Jakob Wolff im Verlag Doblinger in Wien. Der ernste, bisweilen bizarre Ton lässt zu beide Intermezzi der verschollener Vertonung von Hofmannsthals „*Der Schüler*" zuzuordnen, jedoch lässt sich eine Klassifizierung als Bühnenkompositionen nicht mit Bestimmtheit ausmachen.
Wie Wolffs vorherrschende Bezeichnung bei seinem Liederzyklus op. 1 „*Im Volkston*" lautet, so ist auch das erste der „Zwei Intermezzi" für Violine und Klavier mit „Im Volkston" überschrieben und zusätzlich mit der Bemerkung „kräftig und energisch". „Kurz und markiert" konterkariert das Klavier das Grundthema der Violine im ersten Intermezzo in cis-Moll, bevor es selbst „*sehr ausdrucksvoll und gebunden*" die Melodie übernimmt. In E-Dur, „*so zart als möglich*", singt die Violine ein elegisches Thema, das sich „*constant steigernd*" und „immer stärker werdend" in warmem Fortissimo entfaltet. Die Reprise des Anfangsthemas setzt nach zehn „sehr zart und ruhig" im Pianopianissimo beginnenden, „*schneller und schneller werdend[en]*" Klavier-Solotakten ein. „*Sehr ruhig*" schließt diese Komposition mit fünf Takten in der Grundtonart – jedoch enharmonisch nach Des-Dur verwandelt.
Das zweite Intermezzo eröffnet die Violine „*ziemlich schnell und mit Feuer*". In seinem Verlauf umspielt die Violine in Sechzehntelketten das vom Klavier reich harmonisierte Grundthema, in dessen Entwicklung ungarische Synkopierungen auffallen. „*Mit Wärme steigernd*" schraubt die Violine den Themenkopf in Terz- und Quintsprüngen höher, um dann „*mit Leidenschaft*" im Fortissimo das Thema voll ausschwingen zu lassen. „*In ruhigerem Zeitmaß*", mit Trillern und Sextolen, führt die Violine den vom Klavier reicher umspielten Anfangsgedanken aus. Gegen Ende wird sie „jeden Takt stärker und schneller", am Ende „*sehr schnell*" und „*immer stärker werdend*", flieht sie „*eilend*" geradezu vor der Begleitung.
Wolffs nächster szenischer Beitrag waren drei Melodramen, die ohne Opusangabe postum im Jahre 1914 bei Bote und Bock im Druck erschienen sind. Ihre Komposition erfolgte im Zuge der Revitalisierungstendenz der Nachromantik für die Kunstform des Melodrams. Dessen Renaissance hatte begonnen mit Humperdincks Urfassung der „*Königskinder*". Herausragende Beispiele sind Arnold Schönbergs „*Pierrot Lunaire*", Zdenek Fibichs Trilogie „*Hippodamia*" und Ludwig Thuilles „*Tanzhexe*" für die Bühne, sowie diversen Melodramen für den Konzertsaal, etwa von Franz Liszt, Max von Schillings, Richard Strauss und Oscar Fried. Häufig erfolgte der Anstoß zur Komposition durch namhafte Rezitatoren, wie Ernst von Possart, Friedrich Wüllner und Albertine Zehme.
Seine - für den Rezitator in Rhythmus und Tonhöhe freie - Melodramen-Trilogie widmete Wolff dem Berliner Schauspieler und Rezitator Matthias von Erdberg, der sie vermutlich selbst zur Uraufführung gebracht hat. Da in der gedruckten Ausgabe kein Dichter genannt ist und sich ein solcher bislang nicht ermitteln ließ, scheint es nicht ausgeschlossen, dass die musikalisch unterlegten und eigenwillig kommentierten Texte von Wolffs Frau Helene oder sogar vom Komponisten selbst stammen. Einiges spricht aber auch für die Urheberschaft von Cäsar Flaischlen, der ein Buch über Otto Erich Hartleben verfasst hat, auf den die moderne Pierrot-Lyrik um die Jahrhundertwende zurückzuführen ist. Wolff zeigt die beliebte Figur des Pierrot in sehr unterschiedlichen und ungewöhnlichen Situationen. Seine die Trilogie eröffnende „*Serenade*" und das „*Finale*" erzählen von der unglücklichen Liebe Pierrots zur verheirateten Kolombine und das eingeschobene „*Intermezzo*" von Pierrots erfolgloser Werbung um Pierette. Er stirbt an der Kaltherzigkeit der von ihm begehrten Frau. Diese typische Femme fatale zündet ihre Zigarette am herausgerissenen Herz von Pierrot an. Dabei ist das „anmutig bewegte"„*Intermezzo*" im ¾-Takt in As-Dur einem mondänen Kabarett-Ton verpflichtet: die Abfolge einer aus Sechzehnteln und nachfolgender Zweiunddreißigsteln gebildeten, sprunghaften Hauptfigur steht für die Liaison von nobler Polonaise und Überbrettl. Dramatisch ernst hingegen sind die Randakte gestaltet, mit geschickten Wechseln von Rezitation und Deklamation. Anfang und Ende des leidenschaftlichen „*Finale*" stehen in es-Moll, während der zunächst atonal und dann in e-Moll notierte Mittelteil dramatisch durch die Tonarten wechselt. Pierrot hat seine in der eröffnenden „*Serenade*" geäußerte Absicht, Bajazzo, den Gatten Kolombines, zu töten, in die Tat umgesetzt. Bevor er gehängt werden soll, stattet er Kolombine einen letzten Besuch ab und beruhigt sie mit einer finalen, gebrochenen Liebeserklärung als Tröstung.

Mit ihren Dialogen und reflektierenden Momenten verlangt die Trilogie vom Rezitator eine große Bandbreite an Ausdrucksformen. Sie ist für szenische Aufführungen prädestiniert. Allein schon durch das Auftreten der Commedia dell arte-Figuren beweist Wolffs Melodram-Trilogie Verwandtschaft zu seinem ersten Bühnenwerk, zu Hugo von Hofmannsthals „*Der Schüler*".
In seiner Ernsthaftigkeit spannt diese Komposition aber auch den Bogen zur romantischen Ballettpantomime „*Zlatorog*".

„Zlatorog"

Die *„Intransingenz des Habsburgerreiches gegen die Slawen innerhalb und außerhalb seiner Grenzen"* deutet Horst Weber als *„eine der tieferen Ursachen für den Ausbruch des Ersten Weltkrieges."* [20]





diese und nächste Seite:
„Zlatorog" 23.4.1913
vier Szenenfotos der Uraufführung

Dieser Minderheit galt offenbar seit jeher Wolffs besondere Sympathie. So bildet in seinen „*Sechs kleinen Tänzen*", op. 4, der sehr bewegte „*Slavische Tanz*" den fulminanten Abschluss, und sein nachfolgendes Opus 5 konzentriert sich auf „*12 slawische Volksweisen*".
Wolffs nachhaltiger Einsatz für die Slawen mit den Mitteln der Musik findet einen Höhepunkt in der romantischen Ballettpantomime „*Zlatorog*". Die von Wolff am 26. Februar 1906 als Partitur beendete dreiaktige Handlung folgt einem Libretto von M.[artin, eigentlich: Davorin] Zunkovic, nach der gleichnamigen Alpensage, frei nach der damals sehr bekannten, gleichnamigen Alpensage in der poetischen Niederschrift durch Rudolf Baumbach.

Die Sagengestalt des Zlatorog stammt aus dem Triglav-Gebiet der slowenischen Alpen. Zlatorog, ein weißer Gamsbock mit Goldhörnern, bewacht einen Garten und einen sagenhaften Schatz. Um sich des Schatzes zu bemächtigen, erschießt ein habgieriger Jäger den Gamsbock, aber aus Zlatorogs Blut wächst eine Wunderblume, die dem Gamsbock das Leben zurückgibt. Er tötet den Jäger, zerstört den Gebirgsgarten und verschwindet auf immer.

20 Horst Weber: Alexander Zemlinksy. Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1977, S. 24.

Wolffs Partitur verlangt 2 kleine Flöten, 2 große Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Harfen, Glockenspiel, Triangel, 2 Becken, 2 paar Pauken, Tambourin, kleine Rührtrommel, Tamtam und, "*möglichst stark besetzt[es]*" Streichorchester. An Bühnenmusik kommt auf der Szene ein Horn als das Horn des Trentajägers zum Einsatz, dem 2 Klarinetten, Fagott, Horn, 2 Violinen und 2 Bratschen mit einem Nationalen Lied antworten.
Einen ersten Höhepunkt bildet das Orchester-Zwischenspiel als *„eine Art symphonischer Dichtung“*[21]: „*Ruhig bewegt*“ setzt die „*psychologische Darstellung*“ jener Vorgänge ein, *„die sich während des ersten und zweiten Bildes im Innern des Trentajägers abspielen [, ... sein] seelische[r] Widerstreit, seine verletzten Gefühle“* und *„die Empörung gegen das unverdiente, harte Schicksal“*, als *„religiöse Scheu vor dem bestehenden Kampfe mit verderblichen Elementen, besonders mit – Zlatorog“*. *„Breit, mit Wärme“* schwingt der Höhepunkt sich auf in Des-Dur.

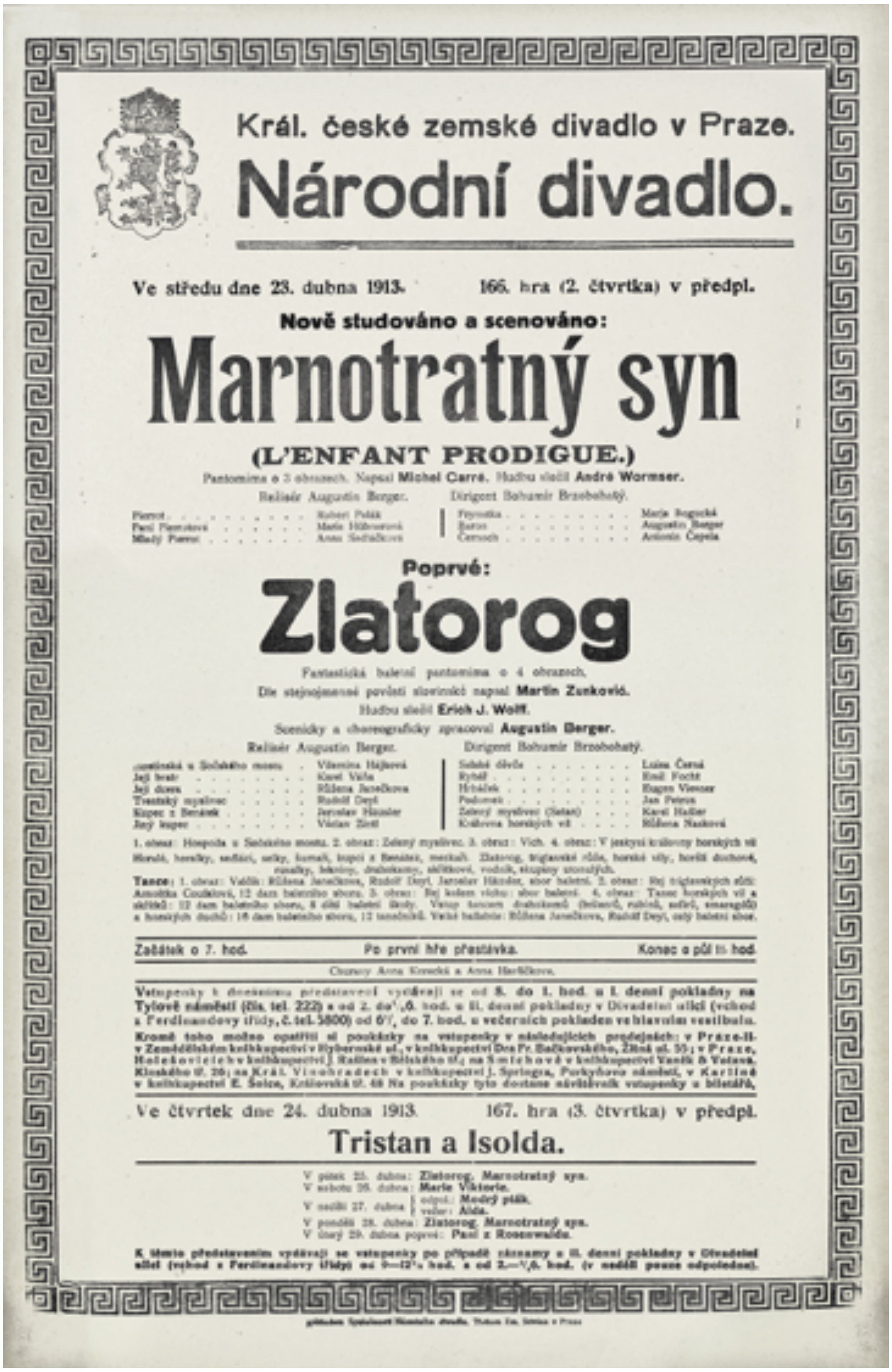




Eine gewisse Verwandtschaft zu Wagners Blumenmädchen in „*Parsifal*“ zeigt der Tanz der Triglavrosen, von E-Dur sich nach D-Dur aufschwingend. Sarkastisch ist der Auftritt des Teufels als grüner Jäger, welcher den Trenta-Jäger zur Tat auffordert und mit der Erscheinung seiner Geliebten dazu bewegen kann, auf den Bock zu schießen. Dem Komponisten plastisch gelungen ist das Thema des Bocks mit seinen golden schimmernden Hörnern, stark in ihrer Steigerung die musikalische Naturschilderung des Gewitters und des anschließenden Mondaufgangs. Kontrastreich dringen in die dörfliche Idylle des dritten Bildes die Schreckensbilder, und am Ende des Bildes ertönt in d-Moll breit das *„wie ein Gottesgericht [...] in voller Kraft“* ausgeführte Zlatorog-Motiv. Eine weitere Steigerung bringt das vierte Bild, „*Im Palaste der Vila vom Berge*“. Entfernt erinnert dessen Dekoration der großen, *„mit Tropfsteinen reichgeschmückte[n], zauberhaft schimmernde[n] Grotte, durch welche die Soča fließt“*, an den Venusberg. Dabei sind die Bergvilen quasi Schwestern von Puccinis Willis („*Le Villi*“, 1894), und die Wiedererweckung der toten Wirtstochter durch die Vila vom Berge gemahnt an Pfitzners „*Die Rose vom Liebesgarten*“ (1901).

21 Erich J. Wolff: Zlatorog. Romantische Balletpantomime in 4 Bildern nach der gleichnamigen Alpensage von M. Zunkovic. Libretto. Kremsier, Prag 1913.

Die Farbpalette seiner Instrumentationskunst stellt Wolff in dieser Partitur unter Beweis, wenn die Schätze des Berges leibhaftig auftreten.
Die große Schlussszene beginnt im „*Tempo di valse*" in D-Dur mit dem Tanz der Bergvilen. Diese halten im Tanz plötzlich inne, als hinter der Szene der vierstimmige Gesang des Trauerchors der Sirenen, sehr ruhig in B-Dur, ertönt. Unerwartet und wirkungsstark ist dieser Einsatz des „*immer näher*" kommenden Gesanges auf „*Ah*", begleitet von Undezimolfiguren der tiefen Streicher, in seiner orchestralen Wirkung noch gesteigert durch den Einsatz eines Solovioloncellos und von Sextolen der Harfe.


Král. české zemské divadlo v Praze.
Národní divadlo.
Ve středu dne 23. dubna 1913. 166. hra (2. čtvrtka) v předpl.
Nově studováno a scenováno:
Marnotratný syn
(L'ENFANT PRODIGUE.)
Poprvé:
Zlatorog
Hudbu složil Erich J. Wolff.
Začátek o 7. hod. Po první hře přestávka.
Ve čtvrtek dne 24. dubna 1913. 167. hra (3. čtvrtka) v předpl.
Tristan a Isolda.

Uraufführungszettel, 1913

Im Auftrag der Vila vom Berge bringt der Wassermann den entseelten Körper der Wirtstochter, die noch immer die Triglavrosen in ihren Händen hält. Die Vila vom Berge erweckt die vor dem Thron Niedergelegte mit ihrem Szepter zu neuem Leben. Um die immer noch Traurige zu erheitern, setzen die Bergvilen ihren Tanz in D-Dur, „*dolce e grazioso*", fort. Auf einen Wink der Vila vom Berge treten aus allen Richtungen der Grotte die Schätze des Berges auf: zunächst „*molto grazioso*" in G-Dur, in einem manierierten Walzer „*dunkelgelb*" das Gold, sodann „*silberweiß*" das Silber. Dem folgen in B-Dur Rubin (rot) und Türkis (blau), in Es-Dur Smaragd (grün) und Topas (blau), und zum Schluss Opal („*schimmernd*") und Amethyst (violett). Alle tanzen dann gemeinsam. Aber die Gesteine machen keinen Eindruck auf die Wirtstochter, bis diese in der Grotte den Trenta-Jäger, ihren Geliebten, entdeckt und beglückt auf ihn zueilt. Am Glück und an den Zärtlichkeiten des Paares erfreuen sich in D-Dur in breitem Tempo die Jugendlichen und tun es den Liebenden gleich. Auf einen Wink der Vila vom Berge haben sich musizierende Bergvilen um den Thron gruppiert. Die Ertrunkenen dürfen nun im Tanze nachholen, was sie im Leben versäumen mussten. In F-Dur im 4/4-Takt segnet die Vila vom Berge den Bund des Paares von Wirtstochter und Trenta-Jäger, und nach einem Gebet tanzen alle Beteiligten den Hochzeitstanz und verschwinden (in B-Dur). Zunächst

mit dem breiten Erklingen des Zlatorog-Themas, dann belebt, endet das Bühnenwerk im Fortefortissimo in G-Dur.

Wolffs engster Wiener Freund Alexander Zemlinsky, der damals als Dirigent am Deutschen Theater Prag engagiert war, hatte sich für die Uraufführung von „*Zlatorog*" am Nationaltheater Prag eingesetzt. Die Uraufführung von Wolffs musikalischer Dramatisierung des slowenischen Nationalmythos kam jedoch nach mehreren Verschiebungen erst einige Wochen nach dem Tod Wolffs zustande, am 23. April 1913 im Národní divadlo, dem Nationaltheater.


Jäger und Zlatorog

Bei der Uraufführung der „*Phantastische[n] Ballettpantomime in 4 Akten*" zeichnete Augustin Berger sowohl für die szenischen und choreographischen Arrangements, als auch für die Regie verantwortlich; Berger (eigentlich Augustin Ratzesberger) war ein gefragter Opernregisseur und Darsteller, der auch selbst einige Libretti verfasst hat.

Dirigent der Novität war der Bruckner-Schüler Bohumir Brzobohatý, der auch in Berlin, Marburg, Hannover und Elberfeld, u. a. als Wagner-Dirigent und von 1904 bis 1910 unter dem Pseudonym Baldreich in der Ägide Alexander Zemlinskys an der Wiener Volksoper engagiert war, also Wolff sicherlich noch von Wien her persönlich gekannt hat.
Für die zwölf pantomimischen Solorollen setzte das Nationaltheater Prag namhafte Schauspieler ein, wie Rudolf Deyl, Emil Focht und Eugen Fiesner, aber auch Gesangssolisten des Nationaltheaters, wie die Sopranistin Vilemína Hájková.
Darüber hinaus nennt der Besetzungszettel die Namen der tanzenden Solisten und die der jeweiligen Ballettgruppen in den vier Akten.

Da der Weltneuheit „*Zlatorog*" die Wiederaufnahme der dreiaktigen Pierrot-Pantomime „*Der verlorene Sohn*" („*Marnotratn´y syn*" – „*L'Enfant Prodigue*") von Michel Carré mit Musik von André Wormser voranging, dauerte der Abend von 19 bis 23 Uhr.
Laut Besetzungszettel stand am nächsten Abend Wagners „*Tristan und Isolde*" auf dem Programm, am 25. April dann wieder „*Zlatorog*", und auch am 28. April – nach Guirand Edmonds „*Marie Viktorie*" und Verdis „*Aida*" – war erneut „*Zlatorog*" geplant. Ein Verzeichnis des Nationaltheaters gibt aber als weitere Aufführungstermine der insgesamt fünf Aufführungen nach der Uraufführung nur den 25. April, den 7. und 24. Mai, sowie – als Nachmittagsvorstellung mit Beginn um 15 Uhr – den 8. Juni 1913 an.
Wolffs abendfüllendes, zweites Bühnenwerk erwies sich als überaus wirkungsstark und darüber hinaus als eine Antizipation des Genres (Stumm-)Film.
Fünf Jahre nach der Prager Uraufführung wurde „*Zlatorog*" vom Wiener Regisseur Rolf Randolf (eigentlich: Rudolf Zanbauer 1878 – 1941), der Wolff vermutlich ebenfalls noch persönlich aus der österreichischen Metropole kannte, verfilmt.
Die Originalpartitur des Komponisten und das Aufführungsmaterial zu Wolffs symphonischer Ballettpantomime mit Frauen-Fernchor befinden sich heute noch im Nationaltheater Prag.

Das finale Opernprojekt – und Paraszenisches

Laut Julia Culps Erinnerungen starb Wolff über einem Opernprojekt: *„Während seines letzten Amerika-Aufenthalts arbeitete Wolff an einer Oper enormen Ausmaßes“* heißt es im Interview für die präsumptiven Besucher des Bostoner Liederabends im Jahre 1915, und Julia Culp betont, *„mit einer großen Rolle für mich darin!“* [22] Aber leider erwähnte Julia Culp weder, welchen Stoff Wolff sich gewählt hatte, noch den Librettisten.

Einiges spricht dafür, dass dies Cäsar Flaischlen gewesen sein könnte, der ja auch eine Reihe von Dramen hinterlassen hat und für dessen Poesie Wolff eine besondere Affinität besaß, wie an den insgesamt zwölf Flaischlen-Kompositionen zu ersehen ist.

Die bislang auf CD vorliegenden Einspielungen werfen gleichermaßen ein Licht auf die kompositorischen Anfänge Wolffs, auf seine kompositorische Vielschichtigkeit und Vorliebe zu zyklischen Formen, und auf sein vorrangiges Bemühungen um das „*Slavische*“ in der Musik – bis hin zu dem postum uraufgeführten Bühnenwerk über den slowenischen Nationalmythos: Ein kompositorisches Schaffen im Wendekreis des Goldbocks.

Der Autor arbeitet als Regisseur, Intendant, Kritiker und Publizist.
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_P._Pachl

Discografie

- Erich J. Wolff: *Lieder (Eighteen Songs) Sung in German*. Ernst Wolff (Baritone) Accompanying Himself at Piano. Set. No. 268. Columbia Masterworks 1938.
- *Florence Easton, Absolute Soprano*. Florence Easton, soprano; Gerald Moore, piano. USA: Marston, 2002.
- *Walburga Wegner (1908 – 1993)*. Walburga Wegner, soprano. Hamburger Archiv für Gesangskunst. Date unknown.
- *Erich J. Wolff – Selected songs*. Patricia Brinton, soprano; Frederick Gurthrie, bass; NN, Pianist. Saratoga Springs, NY: SPA records, 195?.
- *Erich J. Wolff – Selected songs.* Ernst Wolff, baritone, accompanying himself on the piano. New York: Columbia, 1936.
- *Märchenträume – furchtbar schlimm! Ausgewählte Lieder von Erich J. Wolff und Alexander Zemlinsky*. Rebecca Broberg, Sopran; Hans Martin Gräbner, Klavier. Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2009, CTH
- *Zauberdunkel und Lichtazur, Unerhörtes der Zeitgenossen Anton Urspruch, Ludwig Thuille and Erich J. Wolff*. Rebecca Broberg, Sopran; Ulrich Urban, Klavier Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2011.
- *Ein solcher ist mein Freund. Selected songs and piano pieces by Erich J. Wolff*. Rebecca Broberg, Sopran: Ilona Weimer, Jakob Weiss, Ulrich Urban, Klavier. Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2011.
- *Love Novels Lieder und Klavierwerke von Erich J. Wolff.* Rebecca Broberg, Sopran; Chrysanthie Emmanouilidiou, Klavier solo, Hans Martin Graebner, Klavier Begleitung. Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2013.
- *Erich J. Wolff: Michelangelo Cycle and Selected Songs.* Steven Kimbrough, Baritone; Dalton Baldwin, Piano. Arabesque Records Z 6853. USA 2013.
- *Ein neues Wunderland der Sehnsucht.* Rebecca Broberg, Sopran; Rainer Maria Klaas, Klavier. CTH2619 Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2015.
- *Im Wendekreis des Goldbocks.* Rebecca Broberg, Sopran; Rainer Maria Klaas, Klavier. CTH2631 Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2016.
- „*Auf dem Meer der Lust in hellen Flammen*…“. Peter P. Pachl, Deklamation; Martin Haunhorst, Violine; Rainer Maria Klaas, Klavier. Bella Musica /Thorofon, CTH2633/3 Bühl/Baden 2017.
- „*…in trunken-schönem Tanz!*“. Rebecca Broberg, Sopran; Peter P. Pachl, Deklamation; Rainer Maria Klaas, Klavier. CTH2644 Bella Musica /Thorofon, Bühl/Baden 2018.

22 Julia Culp in: Boston Evening Transcript, a. a. O.

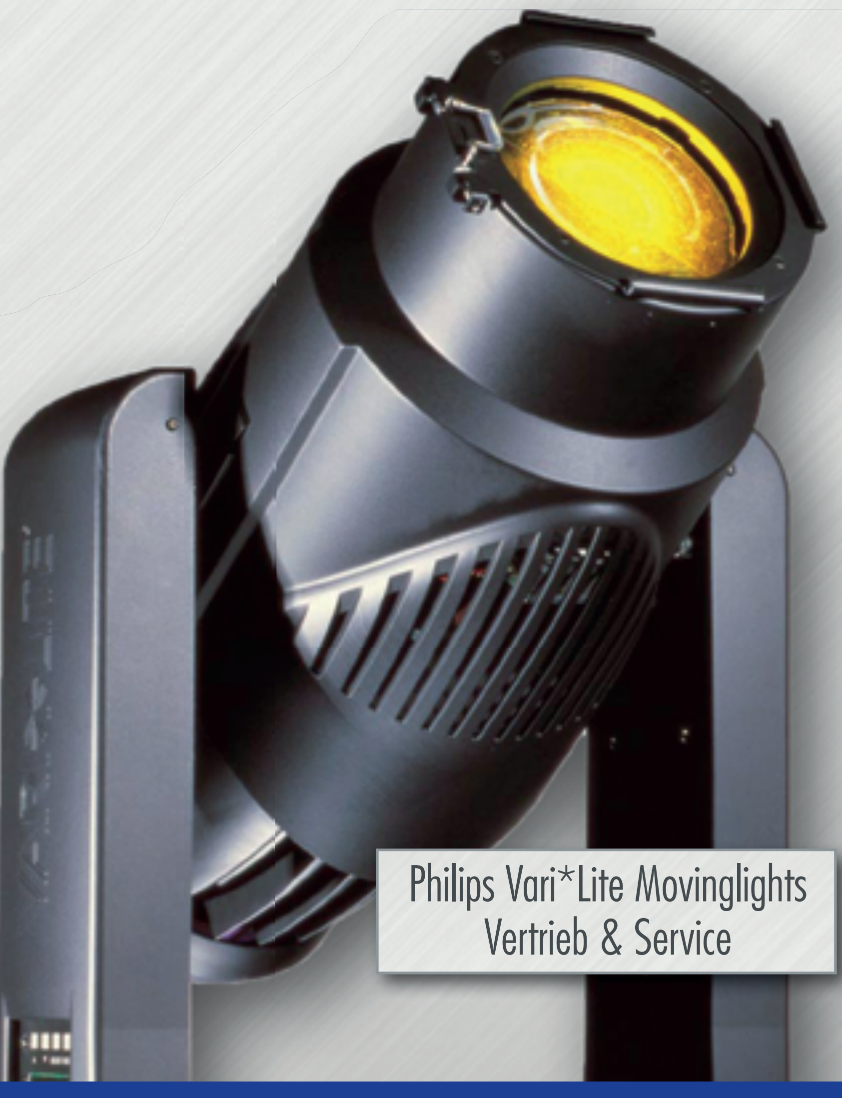
Erich J. Wolff - Bibliographie

• Beaumont, Antony und Rode Breymann, Susanne (Hg.): *Alma Mahler-Werfel Tagebuch-Suiten 1898-1902*. S. Fischer, Frankfurt 1997
• Beaumont, Antony (Ed.): *Alma Mahler-Werfel Diaries 1898-1902*. Selected and translated from the German edition transcribed and edited by Antony Beaumont and Susanne Rode-Breymann. Cornell University Press, New York 1998.
• Beaumont, Antony: *Zemlinsky*. Faber & Faber, New York 2000.
• Flaischlen, Cäsar: Gesammelte Dichtungen in sechs Bänden. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1921.
• Cäsar Flaischlen, Cäsar: Otto Erich Hartleben. Beitrag zu einer Geschichte der modernen Dichtung. Stuttgart 1921.
• Gerhardt, Elena: *Recital*. Methuen and Co., Ltd, London 1953.
• Glass, Luise: Stumme Musikanten. Roman. In Velhagen & Klasings Roman-Bibliothek, Bd. 13. Beigabe zu Velhagen & Klasings Monatsheften, XVII. Jg,. Bielefeld 1902/03.
• Hofman, Beno: *Julia Culp. Wereldberoemde Groninger zangeres*. Uitgeverij Noordboek, Ontwerp 2002.
• Howard, Kathleen: *Confessions of an Opera Singer.* Alfred A. Knopf, New York 1918.
• Humperdinck, Engelbert (Hg.): *Sang und Klang im XIX. und XX. Jahrhundert. Bd. VIII.* Berlin o. J. (ca. 1917).
• *Miller, Philip L: The Lieder of Erich J. Wolff*. In: Erich J. Wolff: Lieder (Eighteen Songs) Sung in German. Ernst Wolff (Baritone) Accompanying Himself at Piano. Set. No. 268. Columbia Masterworks 1938.
• Pachl, Peter P.: *Zauberdunkel und Lichtazur*, CD-Booklet. Thorofon/Bella Musica: Bühl/Baden 2011.
• Parlow French, Maida: *Kathleen Parlow*. A Portrait. The Ryerson Press.Toronto 1967.
• Presser, Theodore and Mawr, Bryn: *The Well-Tempered Accompanist*. Theodore Presser Co., Pennsylvania, 1949.
• Raab Hansen, Jutta (Hg.): Elena Gerhardt: Mein Lieder-Leben. Memoiren. Kamprad, Altenburg o. J.
• Taylor, Deems and Kerr, Russell (editors): *The Biographical Dictionary of Musicians (originally compiled by Rupert Hughes)*. Blue Ribbon Books, New York 1940.
• Weber, Horst: Alexander Zemlinksy. Verlag Elisabeth Lafite, Wien 1977.
• Wolff, Erich J.: *Irmelin Rose, Op. 3, No. 3*. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. E. 1903.
• Wolff, Erich J.: *Sechs kleine Tänze für Klavier zu vier Händen, op. 4*. In zwei Heften, Süddeutscher Musikverlag, Straßburg i. E. o. J. (1903).
• Wolff, Erich J.: *Liebesnovelle. Drei Klavierstücke nach Gedichten von Luise Glass (aus dem Roman „Stumme Musikanten“), op. 6.* Carl Haslinger, Wien o. J. (1905).
• Wolff, Erich J.: *A Love Novel (Eine Liebesnovelle). Three Piano-Pieces after poems by Louise Glass (English Version by Alice Mattullath), op. 6*. Carl Fischer, New York (1910).
• Wolff, Erich J.: *Vier Stücke für Klavier, op. 7*. Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, Berlin 1905.
• Wolff, Erich J.: *Lieder und Gesänge in drei Bänden. [Opus 8 – 15, 17, 18 und 22]* Verlag Harmonie, Berlin 1907.
• Wolff, Erich J.: *Drei Konzert-Etüden, op. 16,* Verlag Harmonie, Berlin 1908.
• Wolff, Erich J.: *Neun Gedichte aus „Jost Seyfried“ von Cäsar Flaischlen, op. 19*, Verlag Harmonie, Berlin 1909.
• Wolff, Erich J.: *Violinkonzert mit Begleitung des Orchesters (Es-Dur), Op. 20.* Partitur. Klavierauszug. Harmonie Verlag, Berlin 1909.
• Wolff, Erich J.: *Violinkonzert, Op. 20.* Partitur. Hg: Peter P. Pachl. Ries & Erler, Berlin 2012.
• Wolff, Erich J.: *Kinderlieder von Richard Dehmel, op. 21*, Verlag Harmonie, Berlin 1909.
• Wolff, Erich J.: *Sieben Lieder nach verschiedenen Dichtern, op. 22*, Verlag Harmonie, Berlin 1910.
• Wolff, Erich J.: *Vier Mädchenlieder nach Paul Heyse, op. 23*, Verlag Harmonie, Berlin 1910.
• Wolff, Erich J. Z*latorog, romantische Balletpantomime [!] in 4 Bildern nach der gleichnamigen Alpensage von M. Zunkovic*. Libretto. Kremsier, Prag 1913.
• Wolff, Erich J.: *Gesammelte Lieder aus dem Nachlass in drei Bänden*. Ed. Bote und G. Bock, Berlin 1914.
• Wolff, Erich J.: *Drei Melodramen (aus dem Nachlass): I. Serenade, II. Intermezzo, III. Finale*. Verlag Harmonie, Berlin 1914.
• Wolff, Erich J.: *Eleven Songs*. Harmonia Edition, New York 1939.
• The New York Times, 20 March 1913.



Traditionell zukunftsweisend

cast ist Ihr Lieferant für professionelle Licht- und Bühnentechnik. Seit 1898 liefern wir zuverlässig und mit Herz an Theater und Bühnen europaweit. Unsere **hauseigene Seilerei** konfektioniert Anschlagseile in allen Längen und gewünschten Stärken. Räder & Rollen fertigen wir genau passend für Ihre Bedürfnisse. Wir freuen uns auf Ihre Anfrage, sei es für Herstellung, Vertrieb oder Service. **castinfo.de**



Philips Vari*Lite Movinglights
Vertrieb & Service

HERSTELLUNG · VERTRIEB · SERVICE
cast® is more

cast C.Adolph & RST Distribution GmbH
Kabeler Straße 54a · D-58099 Hagen
Tel. +49 2331 691500 · Fax 688412
mail@castinfo.de · www.castinfo.de



Konfektionierte Anschlagmittel



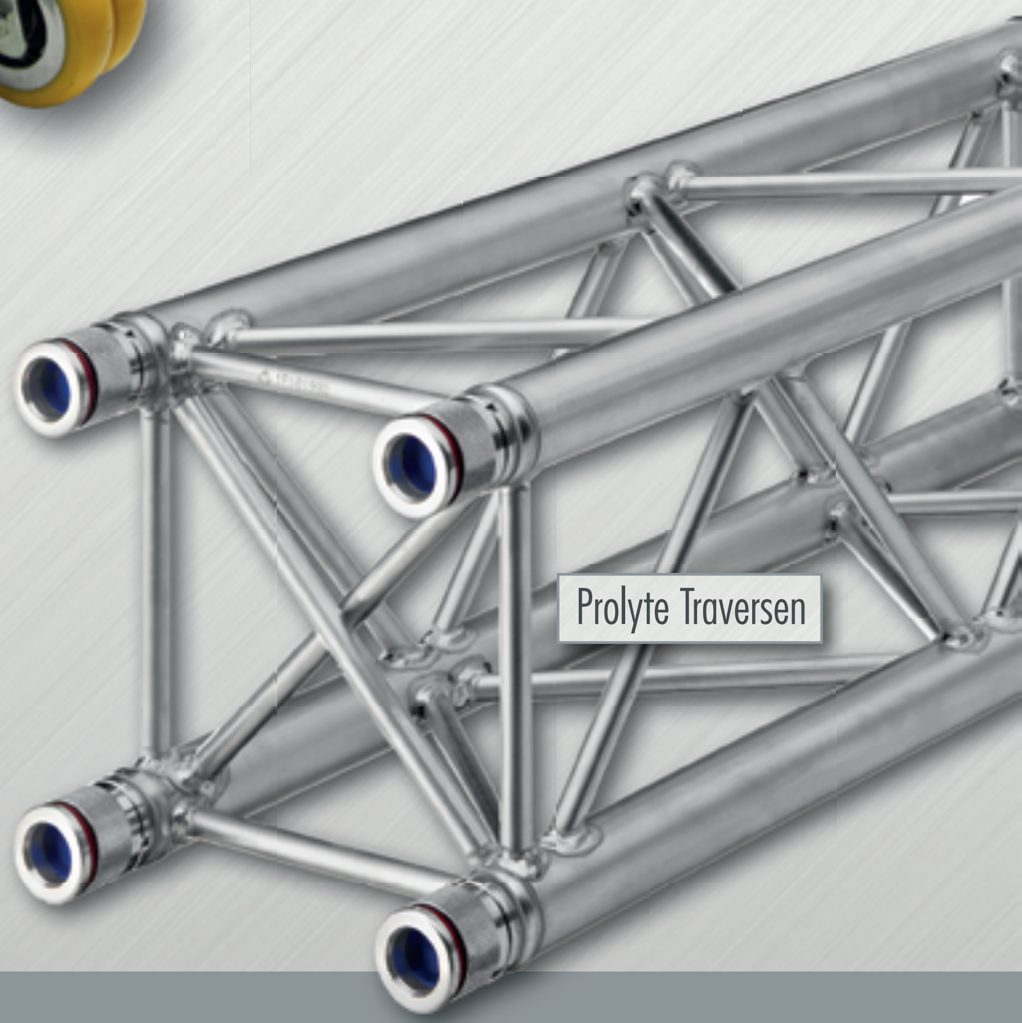
C.Adolph Drehteller
Räder & Rollen



Strand LED Fresnel
Scheinwerfer

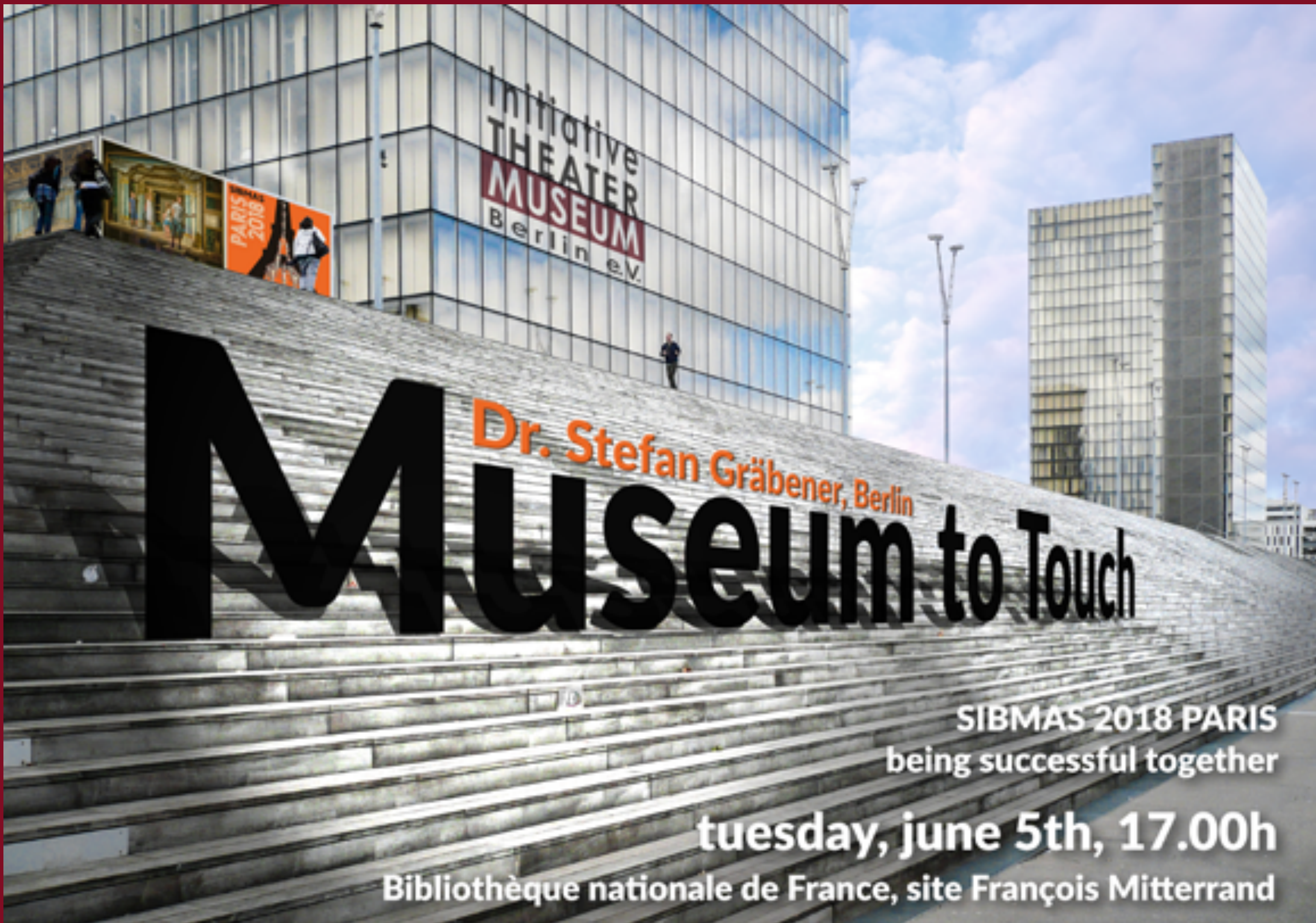


C.Adolph
Kulissenscharniere



Prolyte Traversen


111 JAHRE
59. Bühnentechnische Tagung
13.–14. Juni 2018
Dresden
WELTENBAUER.
SEIT 111 JAHREN
JETZT MITGLIED WERDEN!
DTHG – WIR STECKEN DAHINTER.
WWW.DTHG.DE
der fachverband
DTHG
Deutsche Theatertechnische Gesellschaft


Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.
Dr. Stefan Gräbener, Berlin
Museum to Touch
SIBMAS 2018 PARIS
being successful together
tuesday, june 5th, 17.00h
Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand

Epilog
Danksagung und Aufruf
von Dr. Stefan Gräbener

Vereinsarbeit beruht auf Freiwilligkeit. Angesichts eines immer härteren Arbeitsmarktes sind immer weniger Menschen bereit etwas ehrenamtlich zu tun. Zumindest sofern sie daraus keinen ersichtlichen beruflichen Vorteil erzielen können.
Dabei ist ein Engagement für unsere Gesellschaft in jedem Falle ein lohnendes, da grundsätzlich befriedigendes Unterfangen. Auch wenn man Rückschläge erleidet und die gesetzten Ziele nicht ohne Weiteres erreichen mag. Aber mit der Zahl der Aktiven wächst auch die Chance auf Erfolg. Wir nutzen nicht von ungefähr das Vereinskürzel „**iTheaM**", (auch in der Hoffnung irgendwann das „i" streichen zu können) um grundsätzlich die unabdingbare Notwendigkeit der Arbeit im Verein und im Theater zu benennen: die **TeamArbeit**!

Umso mehr ist das Engagement Einzelner zu würdigen, die sich für die Ziele unseres Vereins aktiv einsetzen.

In diesem Jahr ernennen wir die langjährigen Vereinsmitglieder Frau **Dietlinde Calsow** und Herrn **Gerhard Döring** in Anerkennung Ihres Einsatzes für den Verein zu Ehrenmitgliedern. Mit Ihren Kontakten und Fähigkeiten leisten Sie anhaltend wertvolle Dienste.
Beide sind auch ein leuchtendes Beispiel dafür, dass man kein studierter TheaterWissenschaftler oder MuseumsMacher sein muss, um etwas für den Verein tun zu können.
Das Alter spielt ebenso wenig eine Rolle.
Es gibt vielerlei Möglichkeiten sich aktiv einzubringen. Die Mundpropaganda ist dabei immer ein Mittel, das JEDER umsetzen kann.
Im Zweifel ist die regelmäßige finanzielle Unterstützung durch eine Mitgliedschaft jedoch bereits eine große Hilfe. So um beispielsweise diese Publikation auch in gedruckter Form zu ermöglichen.

Immer wieder wird überlegt, wie man mehr Mitglieder gewinnen könnte. Ein Problem, welches viele gemeinützige Vereine teilen. So lange nur „*Ruhm &Ehre*" winken, keine exklusive Events oder Vergünstigungen welcher Art auch immer, wird dies weiterhin schwierig bleiben. Es gilt also Überzeugungsarbeit zu leisten, dass unser Ziel eines **TheaterMuseums** eine Bereicherung für unsere Kultur, unser Land, unsere Stadt ist. Kultur als Lebensqualität, besonders in rauen Zeiten. Kultur als Bereicherung des täglichen Lebens.

Auch langfristige Projekte haben ihren Reiz, geben die Möglichkeit etwas zu entwickeln und aktiv an der Gestaltung unserer kulturellen Gesellschaft mit zu wirken.
Die Kontakte und Erfahrungen sind allemal lohnenswert.

Sollten Sie bereits Mitglied sein und Interesse an einer aktiven Mitarbeit haben, nehmen Sie bitte mit dem Vorstand Kontakt auf. Erzählen Sie es Ihren Freunden und Bekannten, machen Sie Werbung für den Verein und seine Ziele!

Sollten Sie derzeit kein Mitglied sein, ziehen Sie eine Mitgliedschaft wohlwollend in Erwägung. Derzeit beträgt unser Mitgliedsbeitrag nur €40 pro Jahr (€10 für Studierende und Auszubildende, unabhängig vom Lebensalter). Juristische Personen zahlen nur €80 p.a.

Als Vereinsmitglied erhalten Sie DIE VIERTE WAND kostenlos (Firmenmitglieder erhalten 2 Exemplare). Die Printversion wird regulär zum Selbstkostenpreis von €10 verkauft.

Auf unserer Website können Sie einen Antrag auf Mitgliedschaft als digitales Formular herunter laden:
http://www.initiative-theatermuseum.de/index.php/kontakt.html



Initiative
THEATER
MUSEUM
Berlin e.V.

SchutzGebühr €10